MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 3

3/2019

DIN SUMAR

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MAYA BADIAN

MARIA-IULIA RUS
DESPRE GRANIȚA IMAGINARĂ
DINTRE MUZICĂ ȘI MATEMATICĂ

ALEX VASILIU
RICHARD OSCHANITZKY
TRADIȚIE, AVANGARDĂ, WORLD MUSIC (I)

GEORGE BALINT
CUM SĂ-I CUNOAȘTEM PE
COMPOZITORII VREMII NOASTRE

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

PAGINA

INTERVIURI

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU MAYA BADIAN **3**
MARIA-IULIA RUS
DESPRE GRANIȚA IMAGINARĂ DINTRE MUZICĂ ȘI MATEMATICĂ:
O DISCUȚIE CU COMPOZITOAREA VIOLETA DINESCU **15**

ISTORIOGRAFIE

CRISTINA ȘUTEU
REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) (V_1) **20**

STUDII

OVIDIU PAPANĂ
UN DEMERS PENTRU O POSIBILĂ INTEGRARE A FENOMENULUI MUZICAL ÎN CADRUL
MANIFESTĂRILOR BAZATE PE LEGILE IMUABILE ALE ORDINII UNIVERSALE **39**

PORTRETE

ALEX VASILIU
RICHARD OSCHANITZKY
TRADIȚIE, AVANGARDĂ, WORLD MUSIC (I) **48**
GHEORGHE MUȘAT
DIRIJORUL ERICH BERGEL **62**

ESEURI

GEORGE BĂLAN
UN MELOMAN INSOLIT SE DESTĂINUIE (II) **68**
GEORGE BALINT
CUM SĂ-I CUNOAȘTEM PE COMPOZITORII VREMII NOASTRE **95**

https://biblioteca-digitala.ro

TABLE OF CONTENTS

PAGE

INTERVIEWS

ANDRA APOSTU
A CONVERSATION WITH MAYA BADIAN **3**
MARIA-IULIA RUS
THE IMAGINARY BOUNDARY BETWEEN MUSIC AND MATHEMATICS:
A DISCUSSION WITH THE COMPOSER VIOLETA DINESCU **15**

HISTORIOGRAPHY

CRISTINA ŞUTEU
THE *MUZICA* MAGAZINE AT ITS ANNIVERSARY (1908-2018 (v_1) **20**

STUDIES

OVIDIU PAPANĂ
AN ENDEAVOUR TOWARDS A POSSIBLE INTEGRATION OF THE MUSICAL PHENOMENON
WITHIN THE MANIFESTATIONS BASED ON THE IMMUTABLE LAWS OF UNIVERSAL ORDER **39**

PORTRAITS

ALEX VASILIU
RICHARD OSCHANITZKY
TRADITION, AVANT-GARDE, WORLD MUSIC (I) **48**
GHEORGHE MUŞAT
CONDUCTOR ERICH BERGEL **62**

ESSAYS

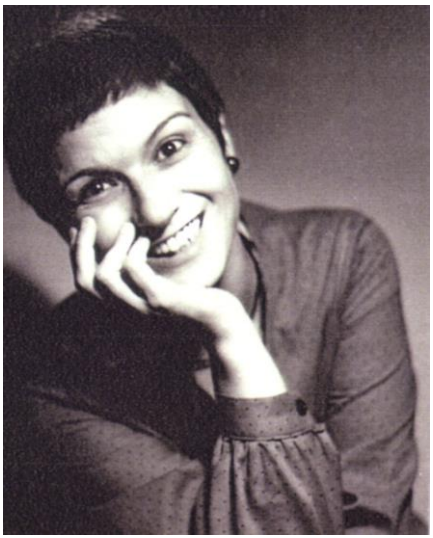
GEORGE BĂLAN
THE CONFESSION OF AN ORIGINAL MUSIC LOVER (II) **68**
GEORGE BALINT
HOW TO CLASSIFY THE COMPOSERS OF OUR TIMES **95**

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Maya Badian

Andra Apostu



„Pasiunea mea a devenit Profesiunea mea! Muzica este mesajul meu” spune compozitoarea Dr. Maya Badian. De mic copil, Maya Badian avea capacitatea de a transforma în muzică orice zărea, orice o impresiona. La vârsta de cinci ani, ea a început cursurile particulare de pian, a devenit conştientă de darul ei şi acesta a decis cariera ei de compozitoare. Oricât de multe încercări i-a oferit viața, muzica a rămas prezentă constant, ca principală formă de comunicare a compozitoarei. Dragostea Mayei Badian pentru arta sunetelor s-a manifestat de la o vârstă foarte timpurie, prin forme dintre cele mai diverse; mai târziu, Badian a abordat cu îndrăzneală genuri muzicale și formule timbrale pe care le-a considerat potrivite ideilor sale muzicale. Spiritul său analitic s-a afirmat atât prin propria creație cât și în scrierile sale muzicologice despre creația muzicală a colegilor săi de breaslă. Deși a emigrat în Canada acum mai bine de 30 de ani, Dr. Maya Badian este unul dintre cei care reprezintă cu onoare arta, cultura, educația de înaltă

https://biblioteca-digitala.ro

calitate din România - un adevărat promotor pentru tot ceea ce înseamnă valoare artistică românească.

A.A.: De cele mai multe ori îmi întreb interlocutorii despre începuturile lor muzicale, referindu-mă la profesorii care și-au adus aportul în evoluția lor artistică. În cazul dumneavoastră, cred că trebuie să mergem mult mai devreme și anume atunci când, copil fiind, aveați capacitatea de a transforma în muzică orice auzeați în mintea dumneavoastră. Povestiți-ne despre aceste începuturi... pentru că aici se află, cred eu, embrionul creator al compozitoarei Maya Badian.

M.B.: Da, cu plăcere! De mic copil, în clipa în care zăream pe cineva sau ceva care mă inspira, acea ființă sau obiect se „transforma" în muzica mea; spun „muzica mea", pentru că era o muzică, pe care eu o auzeam în minte și pe care nu o auzisem niciodată din afara mea. Dar, pe atunci, am fost convinsă că toți oamenii aud muzică în sinea lor atunci când privesc orice - de exemplu, o frunză căzută dintr-un copac, o rază de soare, sau chiar chipul cuiva... La acea vârstă, încă nu îmi dădeam seama că, de fapt, totul mă inspira și avea să mă conducă înspre cariera mea componistică.

A.A.: Ați fost studentă la Conservator deși nu ați urmat cursurile unei școli de muzică. Nu ați simțit acest lucru ca pe un dezavantaj față de ceilalți colegi care aveau deja o formare muzicală la nivel, să zicem, profesionist, academic?

M.B.: Niciodată nu am simțit aceasta ca pe un dezavantaj; am avut încredere totală în educația pe care mi-au dat-o părinții mei, pe toate planurile. Faptul că am continuat cursurile la Liceul de cultură generală Ion Creangă a fost un avantaj pentru mine, în sensul lărgirii și îmbogățirii cunoștințelor de cultură generală. Părinții mei m-au înțeles și au discutat cu mine despre felul în care și-au propus să mă educe, în funcție de felul meu de a fi, talentul, aptitudinile mele și, mai ales, în funcție de cariera pe care doresc să mi-o aleg în viață; îmi spuneau că este important ca în viață să ai o carieră pentru care ești talentată, care îți dă satisfacții, pe care o vei face cu drag și plăcere și, mai ales, în care îți poți folosi cu maximă dedicație talentul, pasiunea și capacitatea ta creatoare. După

https://biblioteca-digitala.ro

ce i-am convins că acesta este drumul care doresc să-l parcurg, părinții mei m-au încredințat maestrului Victor Iușceanu pentru cursurile particulare de teorie, solfegiu, dictat, pentru o perioadă de trei ani de zile înainte de a mă înscrie la examenul de admitere la Conservator, la Facultatea de Compoziție, Dirijat, Pedagogie. În paralel, am urmat cursuri particulare de compoziție sub îndrumarea maestrului Mihail Andricu, un dascăl care a fost cel puțin la fel de exigent ca și maeștrii de la Conservator. Mihail Andricu îmi solicita să scriu compoziții în diferite stiluri, de la cel preclasic și până la cel contemporan! Eram cea mai fericită că am reușit la examenul de admitere! În acel an, la secția de compoziție erau disponibile numai patru locuri. S-au prezentat 27 candidați. Am fost singura fată care a reușit! Colegii mei de an la compoziție au fost Dan Buciu și Anton Dogaru - la clasa maestrului Tiberiu Olah; și Grigore Nica, la clasa maestrului Aurel Stroe.

A.A.: Ați avut șansa minunată de a face parte dintr-o generație de muzicieni care a crescut, a evoluat într-una dintre cele mai prolifice generații de compozitori, marea școală românească de compoziție, aș putea spune, formată din Tiberiu Olah, Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Myriam Marbé. Cum a fost studiul muzicii între acești mari „grei”?

M.B.: Studiul muzicii cu acești mari maeștri a fost sublim; niciodată nu am simțit că trebuie să folosesc cuvântul „grei” ci, mai degrabă, „titani” creatori, compozitori, dascăli: ei au fost considerați „marii maeștri ai muzicii românești” și, fără exagerare, ai muzicii universale! Chiar și în ziua de azi, mă simt mai mult decât privilegiată că am avut șansa de a reuși la examenul de admitere fiind, în acel an, singura fată la clasa de compoziție a maeștrilor Tiberiu Olah (compoziție) și Aurel Stroe (orchestrație)! Totuși, timpul și spațiul acestui interviu nu îmi permit să intru în detalii despre acest subiect complex.

A.A.: Puteți spune că muzica dumneavoastră a fost influențată stilistic de creația vreunuia dintre acești mari maeștri? Ați simțit vreo apropiere de arta componistică a vreunuia dintre ei?

M.B.: După cum am mai spus, la Conservator am fost studenta maeștrilor Tiberiu Olah (compoziție) și Aurel Stroe

https://biblioteca-digitala.ro

(orchestrație); de asemenea, am asistat și la cursurile de orchestrație ale maestrului Ștefan Niculescu; în plus, am frecventat cursuri particulare de compoziție, forme muzicale și analiză de partituri sub îndrumarea maestrului Mihail Andricu. Bineînțeles că este normal ca arta componistică a compozitorilor pe care îi admiri să te influențeze. Totuși, dascălii noștri ne-au explicat că fiecare dintre noi trebuie să-și urmeze calea sa.

În anii 1973, 1974, și 1976, am acceptat invitațiile primite de la comitetul de conducere al *Seminario Internazionale del recherche sul Linguaggio Musicale* la Vicenza, în Italia. Fiind conferențiară, am promovat cu succes muzica contemporană din România, în italiană. În același timp, am participat și la cursurile post-universitare oferite de personalități de renume, în cadrul acestui seminar.

A.A: Ați luat doctoratul în Muzică în Canada. Ce temă ați ales pentru cercetarea dumneavoastră, doctorală?

M.B.: La doctorat, am fost și am rămas prima și singura absolventă care, la Université de Montréal, am absolvit atât cursurile doctoratului cât și teza de doctorat cu notele A+ pe linie și, în unica perioadă de studii de 2 ani, cu diploma de „Docteur en musique, Composition". Urmează câteva cuvinte despre sursa de inspirație în noua țară, Canada: *Multiculturalismul canadian* a fost tema pe care am ales-o și pentru a cărei realizare am făcut cercetări și am prezentat-o ca o parte din teza mea de doctorat, fiind exemplificată cu compoziția lucrării de anvergură, *Cantata Canada,* Cantată Profană pentru cor mixt și orchestră (1992), acompaniată de analiza detailată a acestei cantate.

Emigrând din România și stabilindu-mă cu familia în Canada, am fost fascinată de această țară imensă, diversă, multiculturală. Multiculturalismul canadian, care se deosebește de cel american, m-a fascinat și influențat într-atât încât am dedicat o cercetare minuțioasă și aprofundată studiului despre multiculturalism în vederea compoziției mele pentru teza de doctorat, pe care am întitulat-o *Canada 125*, *cantată profană pentru cor mixt și orchestră* (1992).

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Ați plecat în Canada în 1987, lăsând în urmă, fără voia dumneavoastră, mai bine de jumătate din creația muzicală de până atunci. Ați ales să distrugeți muzica (partiturile) pe care nu o puteați lua cu dumneavoastră. A fost, îmi imaginez, o ruptură dureroasă, v-ați despărțit de o parte din suflet, de o perioadă, de simțiri unice puse în partitură. Cum ați resimțit acest proces?

M.B.: Din fericire, am o fire optimistă și gândeam că viața fiecăruia dintre noi include momente sublime, momente cumplite și toată gama dintre aceste două extreme... Am considerat acest moment de răscruce ca fiind o încercare a devoțiunii mele pentru minunata carieră pe care mi-am ales-o, ca pe o încercare a puterii mele ca și compozitor și, nu mai puțin, a dragostei mele pentru această profesiune. Eram convinsă că dacă nu fac față acestei încercări puternice, înseamnă că nu merit să mă consider compozitoare.

A.A.: Odată stabilită în Canada, ați avut puterea unui nou început și v-ați dovedit a fi nu doar promotor al muzicii românești pe un tărâm atât de îndepărtat, dar și promotor al muzicii contemporane canadiene în afara granițelor Canadei. Vorbiți-ne despre acest proces.

M.B.: Da! Odată stabilită în Canada, fiind apreciată și acceptată de către compozitorii și de forurile competente profesionale de aici, am dorit să cunosc cât mai multe despre viața muzicală a Canadei și să am contactele profesionale necesare cu viitorii mei colegi de breaslă! Am depus dosarul pentru înscrierea mea la doctorat, la Université de Montréal și, concomitent, dosarul cu partiturile compozițiilor mele, devenind membră a următoarelor asociații: SOCAN (Societatea Canadiană pentru Drepturi de Autor), a Centrului Canadian de Muzică și în Liga canadiană a compozitorilor. Fiind membră a acestor organizații profesionale, am avut prilejul să fac cercetări despre muzica compozitorilor canadieni, a colegilor mei de aici. Spre mândria mea, după puțin timp, am fost considerată o expertă a muzicii contemporane canadiene și, în plus, cunoscând câteva limbi străine, am fost numită Asistentă a Centrului Canadian de Muzică pentru promovarea muzicii canadiene. În această funcție, am fost invitată și am ținut

https://biblioteca-digitala.ro

conferințe despre muzica contemporană a Canadei în diverse centre culturale ale lumii, incluzând România, Ungaria, Moldova, Germania, și Statele Unite ale Americii. În plus, concomitent cu promovarea muzicii canadiene, am promovat în Canada muzica românească prin interviurile solicitate de Radio Canada și alte posturi de radio de aici.

A.A.: Tot în zona promovării muzicii, noi lăudăm inițiativa dumneavoastră de a înființa o editură, împreună cu soțul dumneavoastră, Lucian Badian. Ce fel de materiale publicați și cât este de importantă vizibilitatea într-un domeniu artistic?

M.B.: Editura LUCIAN BADIAN EDITIONS a fost înființată în anul 1992 de Lucian, soțul meu. În primul rând, noi am avut ca obiectiv mărirea vizibilității creației mele, prin publicarea compozițiilor mele. Difuzarea creației mele o va face și mai accesibilă muzicologilor, dirijorilor, interpreților și oricărui meloman interesat. După ce am ajuns la zi cu publicarea partiturilor mele, am continuat să publicăm și alți compozitori din România, Canada, Ungaria, Germania, Olanda. Este de la sine înțeles că creațiile compozitorilor români au prioritate!

A.A.: Sunteți autoarea a peste 120 de opusuri, în genuri dintre cele mai diverse: simfonic, concertant, muzică de cameră, muzică vocală, teatru instrumental. Aveți o preferință pentru un anume gen muzical?

M.B.: Nu am nicio preferință pentru un anume gen muzical și mă exprim liber, compun în genul pe care îl consider cel mai adecvat pentru muzica la care lucrez.

A.A.: Putem vorbi despre stilul Mayei Badian? Care credeți că ar fi trăsăturile principale de stil care caracterizează muzica dumneavoastră? Unde vă vedeți plasată în contemporaneitate?

M.B.: Ca și compozitor, compun. Iar în ceea ce privește creația mea, muzica mea, stilul muzicii mele, prefer să-i las pe muzicologi și pe criticii muzicali să-și spună cuvântul și, în funcție de comparațiile făcute între muzica mea și a altor compozitori contemporani, sunt sigură că acești oameni de specialitate mă vor putea plasa în contemporaneitatea noastră. Este adevărat că eu cunosc multă muzică contemporană și,

https://biblioteca-digitala.ro

bineînțeles, am analizat multe partituri ale colegilor mei, dar nu pot spune că am o privire de ansamblu, nici din punct de vedere geografic și, în niciun caz, din punct de vedere istoric, ca să judec creațiile noastre comparativ și, cât de cât, obiectiv. În această etapă din viața mea, nu am o perspectivă în trecut.

A.A.: Care sunt principiile după care se ghidează compozitorul Maya Badian?

M.B.: Principiul meu de bază este ca în compozițiile mele să existe echilibrul „emotio – ratio".

A.A.: În afară de așa-zisa periodizare creată odată cu venirea în Canada (lucrări compuse în România și lucrări scrise după plecarea din țară) vedeți și un alt tip de etapizare a creației dumneavoastră? Există puncte nodale, momente cheie care v-au influențat astfel încât să putem vorbi, de pildă, de lucrări „înainte" și „după" un anumit moment, eveniment?

M.B.: Canada este țara tuturor posibilităților pentru cei care sunt conștienți de menirea lor pe acest pământ. În ceea ce privește etapizarea sau periodizarea creației mele, pot spune că există diferite criterii de periodizare care pot fi valabile și aplicabile, atâta timp cât aceste criterii sunt logice. Eu am continuat și continui să compun în stilul meu, îmbogățit de o experiență unică, interesantă: emigrarea din România și imigrarea în Canada; dar - cum spune Georges-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788), "Le style est l'homme même". Consider că, odată cu venirea în Canada, creația mea și-a urmat cursul ei normal; creația mea nu a fost sacrificată de această schimbare în viața mea; din contră - creația mea a fost îmbogățită de noile surse de inspirație care mi le oferea și mi le oferă acest nou continent! Aș dori să citez mai jos cuvintele semnate de dirijorul canadian, Eric Paetkau, după concertul în care el a dirijat propria mea compoziție, *Concerto Grosso* pentru timpani, trompetă obbligato și orchestră de coarde: "In Maya Badian's ***Concerto Grosso*** for timpani, obbligato trumpet and string orchestra there is a strong connection between this exciting work and the various musical periods of the past 300 years - a concerto that spans at least 300 years of music and all of its fascinating styles.

https://biblioteca-digitala.ro

Badian's *Concerto Grosso* is a wonderful piece that crosses so many musical styles but still retains a distinct ‚BADIAN' sound and feel." (Eric Paetkau, dirijor, Toronto, 7.02.2014).

A.A.: Ați scris o lucrare despre 20 compozitori și 20 pictori din Québec, făcând analogii între tehnicile de compoziție în muzică și pictură. Cum se derulează o astfel de analiză? Care sunt principiile care v-au ghidat în această curajoasă inițiativă analitică, de cercetare?

M.B.: Eu fac parte dintr-o familie multi-artistică, în al cărei context am avut ocazia, încă de mică, să fiu înconjurată de o atmosferă extrem de prielnică dezvoltării mele ulterioare: Suzana Badian, mama mea, a fost profesoară la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale" din București; Tibor Krausz Thomas, fratele mamei și unchiul meu, a fost profesor la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București și un pictor renumit și recunoscut în România și, apoi, și în Canada. În acest context, interesul meu pentru arte s-a manifestat nu numai în muzică, ci și în lumea artelor teatrale, cinematografice și plastice. Unul din eseurile mele publicate este întitulat, *Une possible rencontre entre la musique et la peinture québécoises d'aujourd'hui*. În acest eseu am introdus cititorii în universul a 20 compozitori și 20 pictori din Québec, precum și relațiile dintre aceste două arte, fie că este vorba despre asemănări sau contraste. Această analiză este structurată după cum urmează: foaia de prezentare a fiecărui artist: compozitor sau pictor, reflecție asupra artei sale: de sine, de un alt artist sau de un critic de artă, câteva cuvinte-cheie despre asemănările sau diferențele care m-au inspirat în alegerea operelor respective. Sper că această abordare vă va permite să înțelegeți mai bine lumea sonoră și lumea vizuală înainte de a participa la concerte și expoziții. Doresc să participați la aceste evenimente de artă. Numai dimensiunea livrescă nu este în măsură să înlocuiască ritualul și emoția artei vii realizate și vizualizate în sală. Plăcerea și concentrarea din sala de concert sau de pe pânza din atelierul unui pictor sunt comunicări unice, pline de emoții creative! Vă invit să le descoperim împreună!

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Cum definiți dumneavoastră inspirația? Care sunt sursele dumneavoastră de inspirație, le alegeți dumneavoastră, vă aleg ele pe dumneavoastră?

M.B.: După părerea mea, Inspirația este o stare de avânt, de maximă tensiune creatoare apărută pe neașteptate în conștiința omului. Sursele mele de inspirație sunt multiple, foarte diverse, de la frumusețile naturii (*Reflets laurentiens*, Concert pentru clarinet, saxofon și orchestră), literatură (*Spre înalt,* poem pentru soprană și orchestră pe versuri de Ana Blandiana), până la evenimentele majore ale umanității (*Holocaust – In Memoriam*, Symphony).

A.A.: Cum percepe publicul canadian muzica contemporană? În România există o oarecare reținere pentru muzica nouă iar concertele, festivalurile de muzică contemporană suferă de o lipsă de public, având, mai mult sau mai puțin, cam aceiași oameni care frecventează acest tip de manifestări.

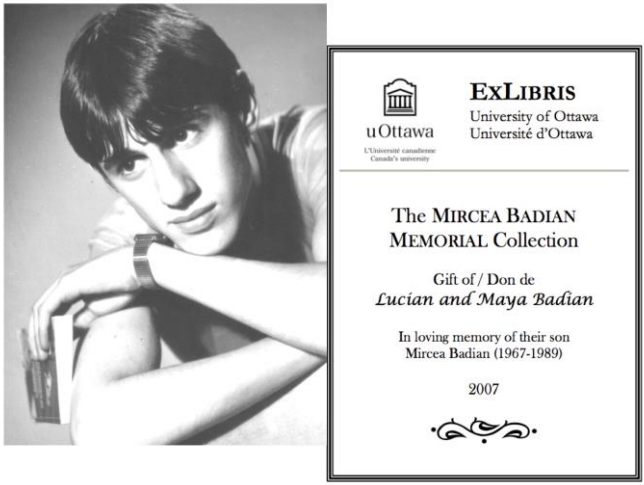
M.B.: Spre deosebire de ceea ce spuneți despre publicul din România, publicul canadian merge cu regularitate și cu plăcere la aceste concerte; deci, acest public este obișnuit cu sonoritățile muzicii contemporane, le-a asimilat și percepe cu un simț critic, „la obiect" această muzică! În pauze, sau chiar după concertele de muzică contemporană, audiențiii continuă să discute despre muzica ascultată în concert!

A.A.: Ați înființat Colecția „Mircea Badian", în memoria fiului dumneavoastră, la Universitatea din Ottawa. Ce conține această colecție și cine o poate accesa?

M.B.: Eu și soțul meu, Lucian Badian, am simțit că ar fi un privilegiu să putem onora viața artistică a fiului nostru Mircea Badian și am creat Colecția Memorială Mircea Badian la Universitatea din Ottawa. Am pus bazele acestei colecții în 2007 la Biblioteca Muzicală a Departamentului de Muzică din Universitatea din Ottawa. Ea conține peste 140 de partituri și muzicologie; aproximativ 60 de titluri de carte de artă și nu numai și 125 de CD-uri și DVD-uri. Este o colecție evaluată la 30 000 de dolari. Colecția Memorială Mircea Badian este o moștenire pe care interpretul Mircea Badian o lasă pentru

https://biblioteca-digitala.ro

generațiile actuale și viitoare de studenți, profesori și cercetători din întreaga lume.



A.A.: Aveți și o activitate muzicologică susținută. Ați susținut conferințe pe teme cât se poate de diverse (muzică, pictură, teatru, film, relația dintre arte) și ați publicat analize minuțioase ale muzicii dumneavoastră și a altor compozitori. Cât de conectată este această latură analitică cu cea compozițională? Se completează sau sunt două entități diferite?

M.B.: Pentru mine este extrem de important ca un compozitor să fie conștient de fiecare notă, nuanță, semn pus în partitură și, de asemenea, să fie prompt a răspunde la orice întrebare i s-ar pune în legătură cu creația sa – pe înțelesul unui meloman, și până la înțelegerea unui muzicolog; dacă îi răspunzi unui meloman ca și unui muzicolog, latura analitică nu va fi înțeleasă; iar vice versa, latura analitică ar deveni insuficientă.

A.A.: Și mai aveți timp și răbdare pentru a teoretiza propriile concepte și în folosul celor mai tineri, prin activitatea dumneavoastră pedagogică.

M.B.: Pentru mine este *sine qua non* importanța de a-ți cunoaște propriile concepte și de a fi în stare să ți le teoretizezi!

https://biblioteca-digitala.ro

Fred Popovici a descris foarte bine conceptele mele teoretice în cartea care îmi este dedicată, *The Life and the Music of Maya Badian, a Privilege to Soar* by Fred Popovici (2010). Un prim concept este *Musica sistematica*, latura rațională a muzicii, cea care face referire la aspectele științifice. Aceasta presupune o cunoaștere a elementelor de teoria muzicii, istoria muzicii, muzicologie, estetică muzicală, etnomuzicologie, psihologie muzicală, sociologie muzicală, semiotică muzicală și compoziție. Cel de al doilea concept este *Musica practica*, latura emoțională a muzicii, cea care face referire la arta muzicală. *Musica practica* include: creația muzicală (compozitorul), producerea muzicală (interpretul) și receptarea muzicii (publicul). Compoziția poate fi privită ca o rezultantă a celor două aspecte: ratio + emotio / rațional + emoțional. În compoziție, ambele aspecte sunt esențiale: elementul abstract, bazat în principal pe activități intelectuale (raționale) și elementul concret, bazat în principal pe latura emoțională.

Apreciez impresionanta sa cultura și îi mulțumesc lui Fred Popovici pentru dedicația și profesionalismul cu care a scris cartea biografică *The Life and The Music of Maya Badian, A privilege to Soar* (2010), cât și muzicologilor și tuturor celor care sunt interesați să analizeze creația mea, pentru munca lor de a o categorisi, în funcție de criteriile prin care își propun să o analizeze!

A.A.: Aveți posibilitatea de a admira fenomenul muzical la nivel global. Sunteți la o distanță (fizică, mii de kilometri) considerabilă de fenomenul muzical european și totuși ați creat punți între aceste două mari continente și nu numai. Cum vedeți dumneavoastră, ca și creator, muzicolog dar și ca simplu observator, viața muzicală? Încotro muzica secolului XXI? Se mai poate inova?

M.B.: ... Ce coincidență! Aceeași întrebare mi-o pun și eu, și alții... dar, probabil, răspunsul îl vor da cei care vor urma în... secolul XXI!

A.A.: Vă mulțumesc!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu

A Conversation with Maya Badian

“My Passion has become my Profession! Music is my message,” composer Maya Badian says. Ever since early childhood, Maya Badian has had the capacity to transform into music whatever she saw, whatever impressed her. When she was five she started taking private piano lessons, she became aware of her gift, and this sealed her career as a composer. However many experiences she may have had throughout her life, music has remained a constant presence in it, as the composer’s main form of communication. Maya Badian’s love of the art of sound has manifested itself from a very early age, taking the most varied forms; later, Badian boldly approached musical genres and timbre formulas that she considered appropriate for her musical ideas. Her analytical spirit has asserted itself through her own creation as well as through her musicological writings on the musical creation of her fellow composers. Although she emigrated to Canada more than 30 years ago, Dr Maya Badian is one of the musicians who have been representing with honour the high quality art, culture, and education in Romania – a true promoter of everything that stands for Romanian artistic values.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre granița imaginară dintre muzică și matematică: o discuție cu compozitoarea Violeta Dinescu

Maria-Iulia Rus

Foto de Nicolae Manolache,
reprodusă cu permisiunea autorului

Discipolă a inegalabilei Myriam Marbe la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, astăzi la rândul ei o reputată profesoară de compoziție la Universitatea din Oldenburg, Violeta Dinescu a dedicat o atenție deosebită promovării culturii muzicale românești în străinătate; la Oldenburg ea a reușit să înființeze, cu tenacitate și răbdare, o bogată arhivă dedicată muzicii românești și compozitorilor români, în cadrul bibliotecii Universității la care predă. Dacă activitatea sa creatoare este deja bine cunoscută, catalogul creației sale îmbrățișând cele mai diverse genuri, mai puțin cunoscut este un aspect al biografiei artistei ce situează începuturile carierei sale în sfera matematicii. Această dublă specializare ne-a determinat să canalizăm discuția noastră spre zona de interferență a muzicii cu științele exacte.

Maria-Iulia Rus: Stimată doamnă Violeta Dinescu, vă suntem recunoscători pentru această oportunitate pe care ne-o oferiți, aceea de a căuta împreună zona subtilă de intersecție dintre cele două domenii, aparent atât de diferite, iar discuția

https://biblioteca-digitala.ro

noastră va alege ca punct de plecare adolescența dumneavoastră, pe meleagurile natale. Sunteți printre puținii compozitori români care nu au absolvit un liceu de muzică, ci un liceu cu profil real. Știind că muzica este pasiunea dumneavoastră, așa cum a demonstrat-o parcursul profesional pe care l-ați conturat până în prezent, v-aș ruga să ne dezvăluiți cât de problematică a fost tranziția dintre un profil real spre unul de factură artistică, vocațional prin excelență?

Violeta Dinescu: Nu a fost de loc o problemă, ci din contră, o trecere firească. Șocul pe care l-am avut atunci când tatăl meu, fără să mă informeze, mi-a dus actele la liceul Gheorghe Lazăr, clasa specială de matematică și mi-a întrerupt studiul la liceul de muzică nr. 2 din Locotenent Lemnea (cum se numea pe acea vreme), a durat puțină vreme. La început am reacționat negativ, apoi nu numai că m-am obișnuit, ci chiar m-a pasionat locul în care am ajuns, și am continuat (tatăl meu nu mi-a interzis) cu și mai mare abnegație studiul muzicii. Multă vreme am avut convingerea ca voi da admiterea la matematică și apoi voi studia muzica, așa cum îmi doream dintotdeauna. Fără să mă gândesc prea mult, am hotărât însă să inversez ordinea și să încep să studiez muzica. Aveam intenția de a continua apoi studiul planificat. De această dată mi-am produs singură șocul de schimbare de loc, după care m-am concentrat cu pasiune pe noul drum ales.

Maria-Iulia Rus: Rezultă că traseul între muzică și matematică este, în cazul dumneavoastră, unul cu dublu sens. Înainte de a urma un liceu cu profil real, ați studiat totuși muzica. Având în vedere faptul că ați absolvit liceul Lazăr din capitală (cu profil de matematică), de ce nu v-ați axat pe o carieră în domeniul real și ați revenit la prima dragoste, muzica?

Violeta Dinescu: A fost o decizie spontană, nepregătită prin reflectare. Studiul muzicii l-am continuat, deci nu l-am întrerupt niciodată, poate cu și mai multă pasiune decât aș fi avut în condițiile obișnuite.

Maria-Iulia Rus: În mod cert, cele două domenii s-au potențat reciproc și v-au înarmat cu o gândire axată pe rigoare și creativitate în același timp. Studiind matematica și cunoscând

https://biblioteca-digitala.ro

o seamă de compozitori care au incorporat lumea cifrelor în arta lor (Xenakis, Stockhausen, Anatol Vieru – ca să aducem și un strălucit exemplu din țara noastră), ați putea să ne vorbiți despre așa numita „graniță" dintre matematică și muzică?

Violeta Dinescu: Aceasta este o întrebare la care nu se poate răspunde scurt. Mai întâi trebuie sa precizez că atunci când se vorbește despre matematică și muzică nu este vorba de o matematică superioară, de cercetare, de matematică pură, altceva decât matematica aplicată (*reine Mathematik* – altceva decât *angewandte Mathematik*). Aș putea spune că este un fel de bucurie a 'jocului' și mai degrabă o înțelegere a gândirii logice, care are consecințe majore asupra concentrării pe o logică muzicală, care în diferite contexte se cristalizează ontologic. Nu cred că se poate vorbi despre sau că se poate identifica o graniță între muzică și matematică. Mai degrabă putem spune că există muzici care implică dimensiuni 'matematice' chiar dacă autorii nu au gândit direct așa și este posibil ca o muzică bazată pe calcule precise, 'matematice', să nu 'reziste' la o analiză aprofundată.

Maria-Iulia Rus: Așadar, vedeți matematica nu ca pe un substitut al creativității, ci ca pe un cadru logic al ei. Ați încercat să speculați în mod creativ în creația dumneavoastră o astfel de întrepătrundere (matematică-muzică), iar dacă da, ați putea să ne dezvăluiți câteva detalii despre această provocare?

Violeta Dinescu: Răspunsul este din nou de aceeași natură – într-un mod natural și nu planificat am 'aplicat' cunoștințe matematice în căutarea unor soluții dintr-un sentiment de siguranță în deciziile luate în compoziție. (Compoziție vine de la cuvântul latin *componere* și înseamnă punere împreună: deci atunci când compunem, alegem mai întâi materialul și apoi decidem ce facem cu el. Acest proces de alegere este sinuos iar decizia nu este ușor de luat. În momentul în care preluăm 'rețete' fie din muzica tradițională clasică, fie din cea a secolului XX – vezi Ligeti, Messiaen etc., ne aflăm în funcție epigonală. Atunci când încercăm o exprimare autentică, ne putem impiedica de universul vast al materialului de folosit.... și uite așa nu se mai termină căutarea și îndoiala. Într-un asemenea moment am simțit nevoia să am o

https://biblioteca-digitala.ro

siguranță de decizie și am apelat la lumea „jocului de-a matematica" – după cum l-aș numi mai modest, ca să-mi creez un 'covor' pe care apoi să mă desfășor coreografic).

Maria-Iulia Rus: Este o imagine foarte plastică aceasta a „dansului" metaforic, ce ne permite să intuim o componentă aproape ritualică a actului creator, dar și o dimensiune ludică. O astfel de abordare, a fost stimulată de faptul că dețineți cunoștințe vaste în domeniul matematicii sau a fost ea impulsionată de faptul că ați căutat o ordine și o logică intrinsecă a discursului muzical?

Violeta Dinescu: Noi compozitorii dorim să spunem ceva atunci când ne exprimăm muzical. În căutarea siguranței (fie ea și numai imaginată, și deci o siguranță de natură mai mult psihologică), am dorit să mă bazez pe 'adevăruri' și aceste adevăruri le găsim în lumea matematicii.

Maria-Iulia Rus: Așadar, această știință exactă intervine benefic în procesul componistic, asemeni unui factor care disciplinează „șuvoiul" inspirației, trasând chenarele imaginare în care materia sonoră se așează, precum mierea în faguri, dacă ne putem permite această paralelă.

Stabilirea în Germania v-a adus în contact cu avangarda muzicii internaționale. Deși creația dumneavoastră are o evidentă și totodată o subtilă substanță poetică, putem căuta o asemănare cu creatori ai occidentului care au găsit resurse artistice în matematică? Puteți semnala vreo asemănare a apropierii muzicii dumneavoastră de științele exacte cu cazul unui Xenakis sau Stockhausen?

Violeta Dinescu: Nu mă aflu în zonă asemănătoare. Am analizat muzicile lor și împreună cu studenții mei, dar nu am aplicat aceleași strategii. Ce mă impresionează în muzicile bazate pe concepții exacte (care pot deveni rapid rigide) este necesitatea depășirii limitelor și intrarea în zone de decizie care țin de 'ascultarea' profundă a unei voci interioare, a unei 'instanțe' interioare, care ne poate conduce la decizia necesară în contextul respectiv.

Maria-Iulia Rus: Cu alte cuvinte, ați preferat o raportare oarecum empirică și totodată intuitivă la matematică, în loc să o transformați în unealtă propriu-zisă de creație. Sintetizând ceea

https://biblioteca-digitala.ro

ce ne-ați explicat, din perspectiva compozitorului, rezultă că între cele două domenii, muzică și matematică, nu se naște o „coliziune", ci mai degrabă se stabilește o relație de complementaritate. Ceea ce se deduce din răspunsurile dumneavoastră, este faptul că actul creator se sprijină întotdeauna pe o gândire riguroasă, specifică științelor exacte, în timp ce matematica, în ciuda aparentei rigidități a schemelor, formulelor și a teoremelor cu care operează, conține latent un înalt grad de substanță poetică ce poate fi lesne tradusă în muzică. Mai înțelegem că geniul unui creator acționează abil tocmai în vederea ștergerii graniței dintre cele două domenii, căutând cu tenacitate punctul de convergență dintre rigoare și poezie sonoră.

Violeta Dinescu: Ion Barbu a spus că există un punct undeva în care se întâlnește poezia cu matematica. Nu mai știu unde am citit de mult ideea, dar mi-a rămas în amintire această zicere a scriitorului-matematician și m-am gândit adesea că se potrivește și dacă spunem …. muzica și matematica.

Maria-Iulia Rus: Iar astfel ați prins într-o ecuație cele trei elemente, ca într-un insectar: poezia, ca prelungire a geometriei (după Ion Barbu), muzica, în chip de extensie diafană a matematicii. Gândite prin această formulă de lucru, partiturile dumneavoastră deschid porți magice de comunicare între domenii, testându-le cu abilitate punctele secrete de intersecție.

SUMMARY

Maria-Iulia Rus
The imaginary boundary between music and mathematics: a discussion with the composer Violeta Dinescu

In this interview Violeta Dinescu, a disciple of the peerless Myriam Marbe, shares autobiographical details which reveal insights into the little known role the world of mathematics played in her artistic craftsmanship. Seeking to carve out a distinct intersection between musical learning and technical sciences in her compositional approach, Dinescu discusses how her work, paradoxically, privileges the poetic.

(traducerea rezumatului: Maria-Iulia Rus)

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) ($V_{[1]}$)

Cristina Șuteu

Revista *Muzica* în perioada postbelică (1950-1989): contextualizare

Motto: *Nu vă serviți de muzică,*
ci serviți-o. (Dinu Lipatti)

Quinta verba.
***Addenda* la articolul II: „*Muzica* în contexte…"**

Contextul istoric al ideilor și evenimentelor istorice și culturale din perioada postbelică a revistei *Muzica* (1950-1989) este vast. Lista cronologică de mai jos cuprinde doar parțial acest câmp ideatic în care s-au remarcat o multitudine de personalități pe plan internațional contribuind la tezaurul cultural universal. Am optat pentru o contextualizare universală a revistei în maniera în care publica muzicologul Viorel Cosma în *Muzica* rubrica „Globul muzical", doar că aici va fi… „Globul istorico-muzical". Datele, extrase din bibliografia lor corespunzătoare[1] sunt dispuse pe semi-decade și sunt grupate astfel câte trei despre evenimentele istorice (politice, sociale,

[1] Vezi „Nota bibliografică" de la finalul articolului.

https://biblioteca-digitala.ro

economice, religioase) importante[1], două despre descoperiri științifice / tehnologice, două despre istoria ideilor, patru despre și din revista *Muzica*, patru despre jurnalismul muzical (inter)național și cinci despre evenimente sau personalități din cadrul muzicii autohtone și universale[2]:

- **1950-'54**: **(1)** Robert Schuman propune în 5 mai 1950 crearea *Comunității Europene a Cărbunelui și Oțelului* (CECO), organizație care a stat la baza formării Uniunii Europene; **(2)** în perioada 1950-1953 are loc apogeul și refluxul Războiului Rece, iar perioada imediat următoare (1953-1956) este privită drept una de „relativ «dezgheț» al relațiilor internaționale" (conform lui P. Milza și S. Berstein); **(3)** este promulgată de către Miron Constantinescu, președintele Comisiei de Planificare a R.P.R., legea primului plan cincinal de dezvoltare economică (1951-1955); **(4)** apare primul ordinator IBM (IBM 701); **(5)** J. D. Watson și F. H. C. Crick descoperă structura de dublu helix (dublă elice) a ADN-ului (1953); **(6)** este publicată lucrarea *Structure and Function in Primitive Society* semnată de A. R. Radcliffe-Brown – reprezentant (alături de B. Malinovski) al funcționalismului structural în antropologie; **(7)** are loc publicarea tratatului *Science and Human Behavior* de B. Skinner, prin care se „reînnoiește teoria behavioristă"; **(8)** revista *Muzica. Revista Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Română* este reeditată, după o absență publicistică de 25 de ani (1925-'50); **(9)** portretul lui Iosif Vissarionovici Stalin apare pe prima pagină a primului număr al revistei *Muzica* (1950); **(10)** are loc la București *Săptămâna muzicii românești* – eveniment consemnat în numărul din luna mai, 1952 al revistei *Muzica*; **(11)** revista *Muzica* publică în anul 1954 o serie de suplimente la numerele sale: despre George Stephănescu, D. D. Botez, George Enescu, M. I. Glinka etc. (câteva dintre suplimente

[1] Notă: dintre cele trei evenimente istorice, două aparțin istoriei mondiale, iar al treilea – celei naționale [C.Ș.].

[2] Notă: dintre cele cinci evocări despre muzică / muzicieni, trei aparțin muzicii universale, iar două celei naționale [C.Ș.].

https://biblioteca-digitala.ro

abordează subiecte legate de muzicologia democrată, muzica cehă, plenara Uniunii Compozitorilor Sovietici etc.); **(12)** anuarul londonez *Hinrichsen's Yearbook: The Music of Our Time* (1944-1961) publică *The Music Book* (1950-'61); **(13)** reapare la New York *Bulletin of the American Composers Alliance* (1938, 1952-1963); **(14)** Allen Britton publică revista *Journal of Research in Music Education* (1953), publicație aflată astăzi sub egida *SAGE Publications* și *National Association for Music Education*; **(15)** *Institutul de Istoria Artei* din cadrul *Academiei Române* lansează primul număr al revistei intitulate *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), sub conducerea lui George Oprescu; revista va avea două serii distincte din anul 1964: *SCIA. Seria Artă plastică* (ISSN 0039-3983) şi *SCIA. Seria Teatru, Muzică, Cinematografie* (ISSN: 0039-3991); **(16)** are loc premiera compoziției muzicale *Symphonie pour un homme seul* ['Simfonie pentru un om singur'] (1950), prin care Pierre H. M. Schaeffer și Pierre G. Henry inaugurează începuturile muzicii concrete; **(17)** apare lucrarea lui Pierre Boulez, *Structures pour deux pianos* nr. 1 (1952), „una dintre capodoperele-cheie ale tehnicii seriale"; **(18)** acusticianul belgian Werner Meyer-Eppler împreună cu inginerul de sunet Robert Beyer și cu muzicologul-compozitor Herbert Eimert fondează un studio de muzică electronică în Köln (1953); **(19)** se înființează filiala din Iași a Uniunii Compozitorilor (1950); **(20)** George Enescu definitivează partitura poemului *Vox Maris* (1951);

- **1955-'59**: **(1)** are loc încheierea *Tratatului de la Varșovia* (14 mai 1955) – susținând Estul contra Vestului – între U.R.S.S., R. P. Albaneză, R. P. Bulgară, R. P. Polonă, R. D. Germană, R. P. Română / R.S. România, R. S. Cehoslovacă și R. P. Ungară ca alianță militară contra pericolului presupus de fondarea N.A.T.O. (1949); acordul a fost ratificat de Marea Adunare Națională a României la 30 mai 1955 și a intrat în vigoare din 5 iunie; **(2)** sunt semnate „cele două tratate de la Roma care instituie (începând cu 1 ian. 1958) Comunitatea Economică Europeană (CEE), cunoscută pe atunci sub numele de Piața Comună și

https://biblioteca-digitala.ro

EURATOM"; **(3)** România este primită în 12 iulie 1955 în *The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* ['Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură'] (UNESCO); **(4)** John Backus, împreună cu o echipă a firmei IBM inventează primul limbaj de programare pe computer – *Fortran*; **(5)** apare primul copiator *Xerox* comercial (1959); **(6)** Noam Chomsky, fondatorul gramaticii generative publică *Logical Structure of Linguistic Theory* (1955); **(7)** teoreticianul fenomenului managementului, John K. Galbraith publică The *Affluent Society* ['*Societatea belșugului*'] (1958), prin care face o analiză a societății de abundență și consum; **(8)** numărul 5 / 1955 al revistei Muzica este dedicat compozitorului George Enescu, care „s-a stins din viață, miercuri, 4 mai 1955" fiind considerat drept „cel mai mare muzician român și unul dintre cei mai de seamă muzicieni ai vremurilor noastre"; **(9)** compozitorului Dimitrie Cuclin îi este conferit *Ordinul Muncii* clasa I, printr-un Decret al Prezidiului Marii Adunări Naționale, „pentru merite deosebite în activitatea din domeniul creației muzicale" (*Muzica*, nr. 12 / 1955); **(10)** este publicat în nr. 1 / 1957 studiul teoreticianului muzical ceh Alois Hába intitulat „Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească"; **(11)** câțiva dintre muzicienii români au fost distinși de către Prezidiul Marii Adunări Naționale cu titluri precum „Maestru emerit al artei", „Artist emerit" sau „Ordinul Muncii" clasa a III-a (pentru prima distincție sunt menționați: Marțian Negrea, Ludovic Feldman, Sigismund Toduță, Ion Vasilescu și Leon Klepper) (*Muzica*, nr. 2 / 1958); **(12)** editura milaneză Suvini Zerboni publică trimestrialul *Incontri musicali. Quaderni internazionali di musica contemporanea* (1956-1960), aflat sub direcția lui Luciano Berio; **(13)** revista muzicală trimestrială *Polyphonie* (1947-1950), publicată de Richard-Masse, este reluată (în 1956) de către compozitorul belgian André Souris; **(14)** la Berlin apare revista trimestrială *Melodie und Rhythmus* (1957-prezent), care a atins de-a lungul timpului tirajul de 300.000 de exemplare, azi stabilizându-se la 10.000; **(15)** apare la New York revista

https://biblioteca-digitala.ro

The Jazz Review (1958-1961), avându-i ca editori pe Nat Hentoff și pe Martin Williams; conține biografii, articole despre improvizație, *Modern Jazz* și critică muzicală și recenzii de disc și de carte; **(16)** este promovat și interpretat de Bill Haley & His Comets cântecul care constituie „actul de naștere al rock-and-roll-ului" – *Rock around the Clock* (1955); **(17)** în timp ce studiază cu o bursă în Italia, studenta Ruth Adams descoperă un manuscris la Conservatorul din Napoli și este convinsă că documentul, datat mai târziu, conține totuși zece *Gagliarde a 4 per suonare le viole* și *Sinfonia a quattro antica* – singurele lucrări instrumentale cunoscute ale renascentistului Carlo Gesualdo (Kurtz Myers) (1958); **(18)** la Paris este publicat volumul viitorului consultant al Consiliului Internațional de Muzică al UNESCO – Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée* (1959); **(19)** se înființează Filarmonica de Stat din Cluj-Napoca la 1 septembrie 1955, concertul inaugural fiind susținut în data de 4 decembrie a aceluiași an; **(20)** are loc primul Concurs și Festival Internațional de interpretare muzicală „George Enescu" la București (1958);

- **1960-'64**: **(1)** se adoptă primele reglementări ce instituie în Comunitatea Economică Europeană (CEE) o politică agrară comună (PAC); **(2)** perioada 1961-1966 este privită drept „vârsta de aur" a capitalismului american (vezi P. Milza și S. Berstein[1]); **(3)** are loc în perioada 24 februarie – 1 martie 1960 „procesul pentru «crimă de uneltire contra ordinii sociale»" intentat unor personalități ale culturii autohtone precum Constantin Noica, Dinu Pillat, Arșavir Acterian, Constantin Răileanu, Vladimir Streinu, Alexandru Paleologu, Nicu-Aureliu Steinhardt *et. al.*; inculpații – acuzați de lecturarea și discutarea unor teme din cărți interzise, sau de relații ilicite cu ambasade precum americană, britanică, franceză etc. – sunt condamnați la ani de detenție (recordul îl deține Constantin Noica și Dinu Pillat:

[1] De exemplu, conform acestor autori, produsul intern brut (PIB) al Statelor Unite în anul 1970 echivalează cu 1000 de miliarde de dolari (p. 257).

https://biblioteca-digitala.ro

25 de ani!); **(4)** chimistul Willard F. Libby primește premiul Nobel pentru inventarea metodei de datare a elementelor de natură organică prin măsurarea cantității de carbon 14 conținută (1960); **(5)** este pus în vânzare pe piața Statelor Unite primul robot industrial din lume – *Unimation* (1962), comercializat de J. Engelberger; **(6)** apare lucrarea lui Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* [’*Adevăr și metodă*’] (1960), care l-a consacrat domeniului hermeneuticii filosofiei; **(7)** este publicată *La pensée sauvage* [’*Gândirea sălbatică*’] de Claude Lévi-Strauss; **(8)** sub genericul *Universitate Muzicală pentru cititori*, revista *Muzica* publică studii semnate de Mircea Chiriac și Vasile Tomescu („Cântecul și dansul popular – izvor al creației muzicale”: nr. 1 / 1960), de Petre Brâncuși („Melodia, element principal al muzicii”: nr. 2 / 1960), de Alfred Mendelsohn („Melodia și arta învesmântării ei”: nr. 3 / 1960), Aurel Stroe („Forme simple ale genului vocal”: nr. 4 / 1960) etc.; **(9)** sub genericul *Creația românească*, revista *Muzica* publică referate din cadrul cenaclurilor organizate de Uniunea Compozitorilor, unde se fac dezbateri referitoare la unele „Lucrări inspirate din actualitate” ale compozitorilor Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Laurențiu Profeta, Valentin Gheorghiu, Aurel Stroe, Dumitru Capoianu (*Muzica*, nr. 3 / 1960, nr. 4 / 1960, nr. 3 / 1962); **(10)** un articol semnat de redacția revistei *Muzica* pe primele pagini ale nr. 11-12 / 1961 parafrazează titlul conferit de Marx și Engels în 1848 pamfletului politic *Manifest der Kommunistischen Partei* (cunoscut ca *Manifestul comunist*); articolul, intitulat „Manifestul comunist al epocii contemporane” finalizează cu previziunea: „Pe bună dreptate, noul Program[1] al P.C.U.S. [’Partidului Comunist al Uniunii Sovietice’, C.Ș.] va intra în istorie ca Manifestul Comunist al epocii contemporane” (1961); **(11)** între 12 și 14 decembrie / 1963 muzicienii români participă la „Conferința pe Țară a Compozitorilor și Muzicologilor din

[1] Acest Program a fost elaborat în cadrul Congresului al XXII-lea al P.C.U.S. [C.Ș.].

https://biblioteca-digitala.ro

R.P.R. (*Muzica*, nr. 11-12 / 1963); **(12)** în anul 1960 apare publicația trimestrială *Revista de Música* (1960-1961) editată de muzicologul cubanez Argeliers León Pérez director la *Departamento de Música* de la *Biblioteca Nacional "José Martí"* din Havana; **(13)** în Berlin, ia ființă mensualul *Opernwelt* ['*Lumea Operei*'] (1960-prezent), publicat de Friedrich Berlin Verlag / Klett Gruppe; **(14)** în luna decembrie a anului 1960, își încetează apariția longeviva publicație londoneză *The Monthly Musical Record* (1871-1960), care conține un total de 1.002 numere și 28.000 de pagini (printre autori se numără editorii Ebenezer Pout, Charles Ainslie Barry, William Alexander Barrett, John South Shedlock, Arthur Eaglefield Hull, Richard Capell, Jack Allan Westrup, Gerald Abraham și alții ca Frederick Niecks, Stephen S. Stratton, Edmondstoune Duncan, Thomas F. Dunhill, F. A. Hadland, Ernest Newman, Edward J. Dent, Salvatore Marchesi, Michel-Dimitri Calvacoressi, Jean-André Message etc.); **(15)** *Institutul de Istoria Artei* din cadrul *Academiei Române* (care poartă actual numele lui George Oprescu) lansează primul număr al revistei intitulate *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art* (RRHA) (1964-prezent), cu articole în limbi de circulaţie internaţională; revista se va divide în două serii distincte din anul 1970: *RRHA. Série Beaux-Arts* (ISSN 0556-8080) şi *RRHA. Série Théâtre, Musique, Cinéma* (ISSN 0080-2638); **(16)** Iannis Xenakis compune *Orient-Occident*, muzică electronică pentru filmul UNESCO (1960); **(17)** Constantin Silvestri devine dirijorul principal al *Bournemouth Symphony Orchestra* (1961); **(18)** se înființează ansamblul coral bucureștean *Madrigal* (1963) sub bagheta dirijorului Marin Constantin; **(19)** se celebrează în țară 100 de ani de la decretele de înființare a primelor școli superioare de artă (Al. Ioan Cuza: octombrie 1864); **(20)** Ion Dumitrescu este ales Președinte al Uniunii Compozitorilor din R. P. Română;

- **1965-'69**: **(1)** se finalizează Conciliul Vatican II, urmat de protestele cercurilor integriste cu privire la reformarea liturghiei Bisericii Catolice (1965); **(2)** are loc „războiul de șase zile" israeliano-arab (5-10 iunie 1967), în care Israelul

https://biblioteca-digitala.ro

învinge coaliția a cinci state arabe, ocupând Peninsula Sinai, Cisiordania, Gaza și Golan; **(3)** Nicolae Ceaușescu ajunge în fruntea Partidului și a Statului român (9 decembrie 1967); **(4)** în 3 decembrie 1967 chirurgul Christiaan Neelthing Barnard din Beaufort, Africa de Sud operează primul transplant de inimă; pacientul, Louis Washkansky trăiește timp de 18 zile; un an mai târziu același medic realizează un al doilea transplant, iar pacientul trăiește 74 de zile; **(5)** se utilizează pentru prima oară tastatura de computer (1967); **(6)** în lucrarea *Das sogenannte Böse zur Naturgeschichte der Aggression* ['Așa-numitul Rău: despre istoria naturală a agresiunii'] (1963) – cunoscută sub titlul *Despre agresiune*, etologul Konrad Lorenz afirmă că „numai ființele umane ucid intenționat membrii propriei specii"; **(7)** sunt inițiate mișcările avangardiste americane și europene negate de hiperrealism: arta minimală (Don Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Ad Reinhardt), arta conceptuală (J. Kosuth, H. Darboven), arta corporală (V. Acconci, G. Pane), *land art* (R. Smithson, M. Heizer), arta săracă (G. Anselmo, M. Mertz); **(8)** redacția revistei *Muzica* lansează o dezbatere prin întrebarea: „Satisfac oare programele de concert exigențele publicului?" – temă tratată în trei numere, pe parcursul anului 1965; **(9)** pe parcursul numerelor anilor 1965 și 1968 sunt lansate diferite teme în câteva articole și cronici referitoare la muzica românească: „Rolul criticii în promovarea muzicii românești" – semnat de Alfred Hoffman (nr. 4 / 1965); „Opinii despre noi creații românești: muzica simfonică; muzica de cameră" (cu Ion Dumitrescu, Tudor Ciortea, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Aurel Popa, Aurel Stroe, Gheorghe Costinescu, Alfred Mendelsohn, Dumitru Bughici, Tiberiu Olah, Wilhelm Berger – în nr. 5 / 1965); „Opinii despre sensurile muzicii astăzi" (cu Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe, Doru Popovici – în nr. 1 / 1968); „Opinii pe tema: «Muzica în conștiința contemporaneității»" (cu Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Marin Constantin, Gheorghe Firca – în nr. 2 / 1968) etc.; **(10)** apare în revista *Muzica* o serie de interviuri și dialoguri referitoare la: viitoarele stagiuni muzicale (Grigore Constantinescu și

https://biblioteca-digitala.ro

Vladimir Popescu-Deveselu: nr. 7 / 1965), muzica de cameră (Traian Nanu: nr. 10 / 1965), „Rolul corului în viața tineretului școlar” (Iosif Sava: nr. 2 / 1968) și seria „Valori și tendințe în muzica românească” (Iosif Sava: nr. 6 / 1968, nr. 7 / 1968, nr. 8 / 1968, nr. 9 / 1968, nr. 10 / 1968, nr. 11 / 1968, nr. 12 / 1968); **(11)** începând cu numărul 4 al anului 1968, Iosif Sava publică în revista *Muzica* ancheta internațională intitulată „Drumurile muzicii contemporane”, în care implică personalități ale muzicii (inter)naționale precum Szabolcsi Bence, Tomás Marco (Madrid), Emil Hájek (Belgrad), Rolf Liebermann (Hamburg), Irving Lowens (Washington), Werner Egk (München), Alexandru Hrisanide, Dan Constantinescu, Carmen Petra-Basacopol, Peter Bockelmann (Köln), Herbert Barth (Bayreuth), Robert Wagner (Oregon), Sedje Hémon (Haga) și Carlo Felice Cillario (Roma); **(12)** la Brooklyn, New York / Key West, Florida apare jurnalul de jazz *78 Quarterly* (1967-2002), editat de Pete și Nancy Whelan și publicat de *78 Publishing Company*; **(14)** în anul 1968 începe publicarea periodicului trimestrial american de istorie a jazzului *IAJRC Journal* (1968-prezent) – abreviindu-și numele după inițialele asociației care îl publică: *International Association of Jazz Record Collectors*; **(15)** își încetează apariția în anul 1968 periodicul londonez de limbă germană *Die Reihe*, inițiat în anul 1958 la Londra și publicat inițial de *Universal-Edition* la Viena între anii 1955-’62; **(15)** apare – concomitent cu publicația bucureșteană „Studii de muzicologie” (inițiată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor în anul 1965) – *Lucrări de muzicologie* (1965-prezent), revista Academiei Naționale de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj-Napoca, sub coordonarea lui Liviu Comes; din anul 2009 se editează și varianta în limba engleză, *Musicology Papers*, coordonată de Elena Chircev; **(16)** compozitorul german Bernd Alois Zimmermann a compus opera în patru acte *Die Soldaten* [’Soldații’] (1965), în care a introdus elemente de jazz în cadrul unor fragmente din Bach; **(17)** Luciano Berio compune *Sinfonia* (1968), pentru a 125-a aniversare a *New York Philharmonic*: compozitorul suprapune la un moment

https://biblioteca-digitala.ro

dat unei partituri a lui Mahler fragmente din Bach, Beethoven, Berlioz, Strauss, Ravel, Stravinsky, Berg, Boulez și Stockhausen; **(18)** se înființează la Veneția *European Jazz Federation* [’*Federația Europeană de Jazz*’] (1969); **(19)** apar în țară primele studii de muzică electronică, susținute de Iancu Dumitrescu și Dinu Petrescu la Casa Studenților din București (1968); **(20)** în ultima zi a anului 1968, este sărbătorit centenarul Filarmonicii din București și are loc lansarea cărții muzicologului Viorel Cosma, *Filarmonica „George Enescu” din București: 1868-1968*;

- **1970-’74**: **(1)** a intrat în vigoare *Treaty on the Non-Proliferation of Nuclear Weapons* [’Tratatul de Neproliferare a Armelor Nucleare’] (1970), abreviat prin formularea NPT (*Non-Proliferation Treaty*); „Girat de Agenția Internațională pentru Energie Atomică (AIEA), acesta stipulează că statele care renunță la cursa de înarmare atomică pot beneficia, în contrapartidă, de un ajutor tehnologic pentru utilizarea pașnică a atomului”; România l-a semnat în data de 1 iulie 1968, iar în prezent există peste 190 de țări semnatare; **(2)** în anul 1973 are loc un „șoc petrolier” survenit în urma creșterii de circa patru ori a prețului petrolului, impusă de producătorii din cadrul *Organization of the Petroleum Exporting Countries*, [’Organizația Țărilor Exportatoare de Petrol’] (OPEC); **(3)** propunerile lui Nicolae Ceaușescu din 6 iulie 1971 pentru „îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii” , în număr de 17 (așa-numitele „teze”) i-au exasperat pe intelectualii români (vezi M. Bărbulescu); **(4)** apare dispozitivul de memorie externă *Floppy Disk* (discheta) pentru stocarea datelor de pe computer (1970); **(5)** în perioada 1970-’74 agenția SOM construiește la Chicago cel mai înalt zgârie-nori din lume (443 m); **(6)** Gilles Deleuze și Félix Guattari publică *Capitalisme et schizophrénie. L’anti-Œdipe* [’*Capitalismul și schizofrenia. Anti-Oedip*’] (1972) în care dezvoltă schizoanaliza; **(7)** Samir Amin – teoretician al subdezvoltării – publică *Le développement inégal* [’*Dezvoltarea inegală*’]

https://biblioteca-digitala.ro

(1973); **(8)** se celebrează 50 de ani de la înființarea actualei Academii Naționale de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca (nr. 1 / 1970); **(9)** este consemnată trecerea în eternitate a compozitorului și dirijorului Mihail Jora, însoțită de articole comemorative semnate printre alții de Ion Dumitrescu, Al. Philippide și George Sbârcea (nr. 7 / 1971); **(10)** încep să apară portrete ale lui Nicolae Ceaușescu pe paginile revistei *Muzica* (din inauarie 1973); **(11)** Radu Gheciu lansează în nr. 7 din 1974 al revistei *Muzica* ideea „unui nou gen artistic: Opera la Televiziune"; **(12)** „Cercul științific studențesc de muzicologie" din Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București, inițiază în anul 1970 sub coordonarea muzicologului Viorel Cosma publicarea lucrărilor sesiunilor studențești în *Caiete de muzicologie* – publicație care apare în doar câteva numere; **(13)** la McLean, Virginia apare periodicul *Jazz Digest* (1972-1974); **(14)** apare la Iași revista *Scrieri muzicologice* (1973-1986), înlocuită din anul 1995 de revista *Artes: revistă de muzicologie*, coordonată de muzicologul Laura Vasiliu; din anul 2011 apare și în varianta engleză – *Artes: journal of musicology*; **(15)** în anul 1974 Ray Hammond a fondat *Cover Publications Ltd* în Londra și a lansat *International Musician and Recording World* (1974-1991); revista a fost publicată și în variantă americană și germană; **(16)** la *College of Visual and Performing Arts* din cadrul *New York University* este prezentat *polimetronomul*, un dispozitiv inventat de Mihai Brediceanu capabil să „să coordoneze pulsațiile unei muzici concepute de compozitori în politempie structurală" (I. Sava, P. Rusu); **(17)** la Washington se deschide *John F. Kennedy Center for the Performing Arts* ['Centrul de Spectacole Artistice John F. Kenedy'] (1971), local care găzduiește trei mari instituții: *Concert Hall*, *Opera House* și *Eisenhower Theater*; **(18)** sunt suplimentate cu un index și încă două volume (1973-1986) cele 17 tomuri ale enciclopediei muzicale germane *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) (1949-1968); **(19)** apare la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor volumul 1 din *Hronicul muzicii românești*

https://biblioteca-digitala.ro

(1973) semnat de Octavian Lazăr Cosma – muzicolog decorat (doi ani mai devreme) cu *Ordinul Meritul Cultural* clasa a III-a; **(20)** Editura Muzicală publică *Dicționar de genuri și forme* de Dumitru Bughici (1973);

- **1975-'79**: **(1)** în Comunitatea Economică Europeană (CEE), are loc prima alegere prin sufragiu universal a Parlamenului Europei (1979) și intră în aplicare *European Monetary System* ['Sistemul Monetar European'] (EMS / SME) după summitul de la Bruxelles (1978); **(2)** ONU recunoaște data de 8 martie drept Ziua Internațională a Femeii (1978); **(3)** în 4 martie 1977, are loc unul dintre cele mai puternice seisme terestre înregistrate în ultimul secol în Europa (7,2 grade pe scara Richter); durează circa 50 de secunde, epicentrul său fiind în zona Vrancea la o adâncime de 97 de km; rezultatul: 32.900 de locuințe distruse / avariate, 35.000 de familii fără locuințe, 1.570 de morți (printre care scriitorul A. E. Baconsky, criticul literar Savin Bratu, compozitorul Ion Vintilă, interpreta Doina Badea, actorul Toma Caragiu, regizorul Al. Bocăneț etc.), 11.300 de răniți și pagube de aproximativ 10 miliarde de lei; **(4)** IBM lansează prima mașină copiatoare-imprimantă cu laser (1979); **(5)** firma olandeză Phillips inventează primul *Compact Disc* (CD) (1979); **(6)** Michel Foucault publică *Surveiller et punir. Naissance de la prison* ['*A supraveghea și a pedepsi. Apariția închisorii*'] (1975), urmată de *Histoire de la sexualité* (vol. 1: 1976); **(7)** Paul Karl Feyerabend publică lucrarea *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge* ['*Împotriva metodei: Schița unei teorii anarhiste a cunoașterii*'] (1975); **(8)** pe paginile revistei *Muzica* sunt consemnate premiile Uniunii Compozitorilor pe anii 1972-1975 în domenii precum: simfonie, lied, lucrări camerale, operetă, muzică de estradă, muzicologie (nr. 1 / 1977); **(9)** la Centenarul Războiului de Independență (1877-1977) – alături de alte articole valoroase precum „Cântecele Independenței – ieri și azi" semnat de Grigore Constantinescu și Petre Brâncuși (nr. 5 / 1977) – apare în revista *Muzica* ciclul monografic semnat de Viorel Cosma: „De la «Hora Unirii» la «Hora Griviței»" (nr. 1-3, 7 / 1977);

https://biblioteca-digitala.ro

(10) sunt publicate în revista *Muzica* articole dedicate criticii muzicale semnate de Romeo Ghircoiașiu și Alfred Hoffman (nr. 5-6 / 1979); **(11)** redacția revistei *Muzica* semnează un articol dedicat propriului jurnal, intitulat „Aspecte actuale și de perspectivă ale revistei «Muzica»" (nr. 5-6 / 1979); **(12)** apare mensualul american *Musician* (1976-1999), fondat de Sam Holdsworth și Gordon Baird, având subtitlul "The Art, Business and Technology of Making Music"; **(13)** apare sub redacția lui Heinz-Klaus Metzger și Rainer Riehn la München periodicul *Musik-Konzepte* (1977-prezent), bazat inițial pe teoria esteticii muzicale a lui Theodor W. Adorno; **(14)** J. Michael Dolan fondează în Los Angeles *Music Connection* (1977-prezent); **(15)** inițiat de Jean-Michel Croissandeau și susținut de redacțiile publicațiilor franceze *Le Monde* și *Télérama*, a apărut mensualul francez *Le Monde de la musique* (1978-2009); **(16)** organizația *European Jazz Federation* din Veneția devine *International Jazz Federation* (IJF) (1975); **(17)** la Paris este fondată *l'Union Nationale des compositeurs français* ['*Uniunea Națională a Compozitorilor Francezi*'] (1977), avându-l președinte pe Henri Sauguet; **(18)** Sergiu Celibidache devine *Generalmusikdirektor* (director muzical general) al orchestrei *Münchner Philharmoniker* (1979); **(19)** Ion Dumitrescu devine membru corespondent al *Académie des Beaux-Arts* din cadrul *Institut de France* (1978); **(20)** Marcel Mihalovici primește Marele Premiu al *Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique* ['*Societății Autorilor, Compozitorilor și Editorilor de Muzică*'] (SACEM) (1979);

- **1980-'84**: **(1)** are loc un atentat împotriva papei Ioan-Paul al II-lea la Roma, suspectate fiind serviciile secrete ruse (13 mai 1981); **(2)** au loc proteste pașnice antinucleare în Europa (1983-'84) contra desfășurării rachetelor americane Pershing II în țările aparținând NATO, având scopul de ripostă împotriva rachetelor sovietice SS 20; F. Mitterand, într-un discurs susținut la Bundestag afirmă că de fapt „pacifiștii sunt în Vest, iar rachetele sunt în Est"; **(3)** Fondul Monetar Internațional (FMI) acordă României un credit pe trei ani, în valoare de 1.322 milioane de dolari, fapt care a

https://biblioteca-digitala.ro

facilitat industrializarea forțată a țării după model sovietic; **(4)** sistemul de operare MS-DOS fabricat de Microsoft este ales de firma IBM pentru a echipa computerele lansate pe piață (1982); **(5)** este descoperit virusul HIV la *Institut Pasteur* din Paris de către echipa profesorului Luc Montagnier (1983); **(6)** teoreticianul și compozitorul Alfred Whitford (Fred) Lerdahl și lingvistul Ray Jackendoff publică *A Generative Theory of Tonal Music* (1983); **(7)** J.-P. Changeux publică *L'Homme neuronal* [*'Omul neuronal'*] (1983) „în care popularizează neuroștiințele și propune o abordare materialistă a spiritului"; **(8)** în nr. 2 al revistei *Muzica* (1980) este publicat „Imnul Frontului Democrației și Unității Socialiste", cu versuri adaptate după Andrei Bârseanu (1880) și cu muzica lui Ciprian Porumbescu; **(9)** în data de 15 decembrie 1980 are loc la sediul Uniunii Compozitorilor din București Plenara compozitorilor și muzicologilor dedicată împlinirii a 60 de ani de la fondarea Societății Compozitorilor Români (S.C.R.) și a 30 de ani de activitate a Uniunii și a revistei *Muzica* (nr. 1 / 1981); **(10)** la centenarul nașterii lui George Enescu (1881-1981), revista *Muzica* îl comemorează prin diverse articole (peste 50 de titluri) și prin imagini ale compozitorului în viziunea unor artiști plastici: Ion Irimescu (nr. 1 / 1981), Constantin Baraschi (detaliu: nr. 2 / 1981), Constantin Baraschi (nr. 3 / 1981), Ion Vlad (nr. 4 / 1981), Boris Caragea (nr. 5 / 1981), Ioana Kassargian (detaliu: nr. 7 / 1981), ION irimescu (nr. 12 / 1981) dar și în ipostaze speciale: „George Enescu interpretând «Poemul» de Ernest Chausson" – Paris, 1949: Arhiva Raluca Știrbăț (nr. 6 / 1981), imaginea compozitorului tronând deasupra Orchestrei Filarmonicii „George Enescu" dirijată de Mircea Cristescu în concertul de deschidere, cu solistul Byron Janis (nr. 8 / 1981) și imaginea de pe afișul celui de-al IX-lea Festival Internațional „George Enescu" (București, 16-26 septembrie 1981) (nr. 9 / 1981); **(11)** în data de 14 octombrie 1983 Orchestra Filarmonicii „George Enescu" din capitală a susținut „un act artistic omagial […] dedicat Zilei Națiunilor Unite" la Ateneul Român; **(12)** în aprilie 1981 David M. Ross

https://biblioteca-digitala.ro

publică în Nashville periodicul *MusicRow* (1981-prezent); **(13)** *University of California Press* publică *The Journal of Musicology* (1982-2015), cu publiciști precum Alejandro Enrique Planchart, James Haar, Robert P. Morgan, Leonard B. Meyer, Robert L. Weaver etc.; **(14)** criticul muzical de la *The New York Times*, James R. Oestreich a inițiat publicarea revistei *Opus* (1984-1988), specializată în domenii ca critică muzicală, discografie, jurnalism muzical, și muzică clasică; **(15)** este înființat la Paris periodicul muzical *La Lettre du musicien* (1984-prezent), dedicat muzicii clasice și electro-acustice, criticii și pedagogiei muzicale; **(16)** în anii ’80 începe a treia perioadă componistică a compozitorului american Milton B. Babitt, în care prin lucrări precum *It Takes Twelve to Tango for piano* (1984), *The Joy of More Sextets* (1986) și *Whirled Series for saxophone and piano* (1987) – precedate desigur de compoziții precum *Three Compositions for Piano* (1947) – sunt aplicate investigațiile teoretice din muzica dodecafonică a lui Schönberg și; **(17)** Olivier Messiaen compune opera *Saint-François d'Assise* (1983), descrisă de compozitor drept „spectacol”, mai mult decât „operă”; **(18)** Luigi Nono compune *Prometeo: tragedia dell’ ascolto* (1984-’85), „una dintre cele mai bune lucrări ale secolului XX” (Stefan Beyst); **(19)** în anii ’80 ia amploare muzicologia clujeană, prin oameni specializați în cercetarea muzicologică (Sigismund Toduță), în studiul armoniei moderne (Eduard Terenyi, Hans Peter Türk), în polifonia secolului XX (Dan Voiculescu), în formele muzicale (Vasile Herman, Valentin Timaru) și în stilistica muzicală (Cornel Țăranu) (vezi Laura Vasiliu); **(20)** sunt celebrați 110 ani de la constituirea *Societății Filarmonice* din Timișoara (1871-1981);

- **1985-’89**: **(1)** în 26 aprilie 1986, are loc accidentul nuclear din orașul Ciornobîl cunoscut drept Cernobîl (în actualul raion Ivankiv, Ucraina); **(2)** „intră în vigoare Actul Unic European, al cărui scop este de a realiza, cel târziu până la 31 dec. 1992, o mare piață internă definită ca un spațiu fără frontiere”; **(3)** are loc revoluţia din decembrie în România;

https://biblioteca-digitala.ro

(4) firma Compaq introduce pe piață un computer superior celor comercializate de IBM: cel cu cip avansat – de 32 de biți (Intel 80386); **(5)** apar primii roboți laser utilizați în atelierele de mecanică (1986); **(6)** Robert A. Heinlein – unul din „Cei Trei Mari" ai literaturii SF își publică ultimul său roman *To Sail Beyond the Sunset* (1987); **(7)** Salman Rushdie publică romanul *The Satanic Verses* (1988), lucrare care a generat în lumea musulmană controverse, demonstrații și chiar atentate soldate cu moartea a zeci de persoane; **(8)** în anul 1985 revista *Muzica* înregistrează cele mai multe critici și cronici din istoria sa (279); **(9)** prin genericul *De peste hotare*, revista *Muzica* face o trecere în revistă a principalelor lucrări și personalități românești receptate în afara țării, dar și a informațiilor legate de diverse evenimente importante care au avut loc; **(10)** în nr. 2 / 1986 al revistei *Muzica* este celebrat Centenarul Operei Române din București (28 decembrie 1985) și în același timp un secol și jumătate „de activitate lirică susținută de interpreți români, în limba română", prilej cu care Opera primește prin Decret Prezidențial Ordinul „Meritul Cultural" clasa I; **(11)** cu ocazia Revoluției decembriste, este publicat în nr. 9-12 al revistei *Muzica* articolul „Glasul liber al muzicienilor români", având un final sugestiv (scris în majuscule): „Trăiască Revoluţia! Trăiască Libertatea!"; **(12)** la Los Angeles ia ființă periodicul *Option* (1985-1998), cu subtitlul *Music Alternatives*, apoi *Music Culture*; numele îi este conferit după al companiei care îl publică, *Sonic Options Network Supersonic Media Inc*.; **(13)** SOS Publications Group lansează lunarul *Sound on Sound* (SOS) (1985-prezent), la Cambridge, în Marea Britanie; revista conține recenzii asupra produselor muzicale electronice, interviuri cu profesioniștii din industriile de sunet etc.; **(14)** în anul 1986 Chuck Fromm lansează *Worship Times Journal* (1986-1992) împreună cu Robert Webber, Jack Hayford, Chuck Swindoll și Robert B. Allen; **(15)** ia ființă revista germană *Zillostrierte* sau *Zillo* (1989-2014); **(16)** anul 1985 este un „an muzical festiv, aniversând trei veacuri de la nașterea marilor compozitori Bach, Händel și

https://biblioteca-digitala.ro

D. Scarlatti" (R. Negreanu); **(17)** apare lucrarea *Spillane* (1987) a compozitorului american John Zorn, în care este pregnantă ideea postmodernistă de *simulacra*; **(18)** este inaugurată *L'opéra Bastille* din Paris, proiectată de arhitectul uruguaian Carlos Ott (1989); **(19)** *Radio Iași* își încetează total emisiunile (1985-1989), alături de alte studiouri regionale precum cele din Timișoara, Târgu Mureș, Craiova și Cluj-Napoca; de notat că aici erau realizate emisiuni de actualitate muzicală (cronici de concert, de spectacol, recenzii de tratate muzicale) de către compozitorul Alexandru Hrubaru în perioada 1981-'84 (Alex Vasiliu); **(20)** muzicologul Viorel Cosma își inițiază în 1989, cu volumul 1 (A-C), seria celor 11 lexicoane intitulate *Muzicieni din România. Lexicon bio-bibliografic* și dispuse alfabetic.

* *Notă bibliografică*. Cronologia de mai sus este bazată pe următoarele surse (sursele din revista *Muzica* – articole, studii, interviuri, decrete etc. – la care s-au făcut referiri mai sus vor fi oferite în bibliografia cronologică aferentă perioadei postbelice):

***, Larousse Bordas (ed.), *Cronologia universală „Larousse"*, București, Editura Lider, 1997, p. 419-468; Dinu C. Giurescu (coord.), *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică, București, 2003, p. 519-747; Bernard Phan, *Cronologia secolului al XX-lea*, Editura Cartier, 2007, p. 96-157; Pierre Milza, Serge Berstein, *Istoria secolului XX*, vol. 2: Lumea între război și pace (1945-1973), Editura ALL, București, 1998, p. 154-157; Dinu C. Giurescu (coord.), *Istoria României în date*, Editura Enciclopedică, București, 2003, p. 523 ș.urm.; Camelia David (cons. șt.), *Istoria ilustrată a secolului XX*, Editura Aquila '93, Oradea, 2007, p. 312 ș.urm.; Stéphane Courtois (coord.), *Dicționarul comunismului*, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 57-70; Mihai Bărbulescu et al. (red.), *Istoria României*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1998, p. 541; Alexander Hellemans,

https://biblioteca-digitala.ro

Bryan Bunch, *Istoria descoperirilor științifice*, Editura Orizonturi & Editura Lider, București, f.a., p. 430-535; Iosif Sava, Petru Rusu, *Istoria muzicii universale în date*, București, Editura Muzicală, 1983, p. 426 ș.urm.; Joseph Auner, *Music in the twentieth and twenty-first centuries*, W. W. Norton and Company, New York / London, 2013, p. 258-269 ș.urm.; Laura Vasiliu, „Muzicologie, critică muzicală, jurnalism muzical", în: Laura Vasiliu (coord.), *Muzicologia și jurnalismul. Prezența muzicii clasice în media românească de după 1989*, Editura Artes, Iași, 2007, p. 49; Alex Vasiliu, „Muzicologie și jurnalism la radio", în: Laura Vasiliu (coord.), *Muzicologia și jurnalismul. Prezența muzicii clasice în media românească de după 1989*, Editura Artes, Iași, 2007, p. 230; Kurtz Myers, "Index of Record Reviews: With Symbols Indicating Opinions of Reviewers", in: *Notes, Second Series*, Vol. 16, No. 4 (Sep., 1959), pp. 585-616 (p. 593), la adresa: https://www.jstor.org/stable/892037?seq=1#page_scan_tab_contents; *Le Répertoire international de la presse musicale* (RIPM), la adresa: https://www.ripm.org/?page=AllTitles&&Type=roi&SortBy=date și https://www.ripm.org/index.php?page=AllTitles&Type=jazz&SortBy=date; *Union of International Association*, la adresa: https://uia.org/s/or/en/1100065345; Stefan Beyst, "Luigi Nono's *Prometeo*: a Revolutionary's Swansong", la adresa: http://d-sites.net/english/nono.html; *Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"*, la adresa: http://www.istoria-artei.ro/reviste--m115.

Concluzie

Perioada postbelică a revistei *Muzica* (1950-1989) este bogată în evenimente istorice, sociale, culturale și artistice. Am realizat doar un survol ideatic asupra contextului lărgit în care au apărut cele 425 de numere ale revistei, care conțin un total de câteva mii de pagini. Nu consider neapărat că am ales ceea ce era mai concludent din toate punctele de vedere abordate.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetătorul atent la detalii va descoperi în acest conglomerat de cifre și denumiri, că un loc aparte îl are în circuitul muzical (inter)național revista *Muzica*. Urmează să aprofundez în următorul articol opiniile unor personalități care au publicat în timpul perioadei studiate.

(va urma)

SUMMARY

Cristina Șuteu
The *Muzica* Magazine at Its Anniversary (1908-2018) ($V_{[1]}$)

Within the fifth study of the series dedicated to the *Muzica* periodical (110 years after its establishment) I have analysed ideas and evoked personalities from the post-war period of the magazine (1950-1989), an endeavour finalised in a selective, chronologically organised bibliographical guide. As this is an ample period, containing thousands of pages and hundreds of numbers, this study will comprise two chapters thus: ($V_{[1]}$) – events of the post-war period of the *Muzica* magazine on a national and international level; ($V_{[2]}$) – opinions of certain personalities that published in the *Muzica* magazine, important authors, and a bibliographical index.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Un demers pentru o posibilă integrare a fenomenului muzical în cadrul manifestărilor bazate pe legile imuabile ale ordinii universale

Ovidiu Papană

Conceptul de ordine universală este greu de definit și de înțeles în condițiile în care cunoașterea umană este încă destul de limitată pentru a aborda în mod tranșant un subiect de o asemenea anvergură. Ceea ce putem afirma cu o oarecare certitudine este faptul că, până în prezent, omenirea a luat contact cu unele legi existențiale care dirijează într-o manieră *parțial predestinată* „prefacerile" desfășurate în timp ale unor fenomene aflate într-o continuă schimbare.

În privința raportului dintre specia umană și mediul în care aceasta își desfășoară existența, în toate domeniile de activitate (inclusiv cele cu caracter utilitar sau estetic) acțiunile umane sunt condiționate de unele legi universale intangibile. În cadrul vieții sociale, cunoașterea și aplicarea acestor legi direcționează riguros diversele schimbări petrecute în timp.

Vastul spațiu existențial al universului este compus dintr-un număr imens de *alcătuiri* logice sau parțial aleatorice (soluționate și ele pe parcurs, tot prin relaționări coerente). Aceste alcătuiri se desfășoară pe axa timpului, în mod continuu, prin diverse acțiuni particularizate.

Toate formele existențiale sunt organizate și se manifestă având ca model *principiul dual al contrariilor* (cu multiplele sale concretizări distincte): hazard – ordine, întuneric

https://biblioteca-digitala.ro

– lumină, rece – cald, formă statică – mișcare, minus – plus, durere – plăcere, zgomot – sunet, viață – moarte etc.

Cele două tipuri de manifestări cu însușiri diametral opuse, (în principiu) se poziționează într-o relație de excludere reciprocă, dar ele nu pot exista una fără alta pentru că, doar în acest mod, prezența lor, felul lor de a fi precum și raporturile dintre ele se pot justifica (inclusiv pe plan ideatic).

De fapt, *timpul* este organizatorul suprem al tuturor „existențelor". Fără o parcurgere temporală, peste tot ar dăinui o stare inertă, exprimată printr-un vid existențial, pentru că în desfășurarea diverselor fenomene (care implică domeniul material sau spiritual), decantarea lor logică sau chiar reflectarea conceptuală a acestora este condiționată de curgerea continuă a timpului.

Revenind la subiectul propus pentru a fi discutat, aș face o paralelă (oarecum bizară dar deloc întâmplătoare) între *forma de organizare social-umană* și *organizarea sonoră* din domeniul acustico-muzical. Cele două forme de existență coerentă ale unor fenomene desfășurate în timp își au sferele lor de manifestare total diferite (materială și ideatică), aspectul lor neparticularizat fiind mai greu de evidențiat prin evaluări comparative. O astfel de remarcă rămâne valabilă doar în cazul în care acest subiect de reflecție (destul de abstract prin modul său de abordare) este cercetat într-o manieră superficială.

Prezența acestor manifestări se bazează pe transformările rezultate din interacțiunea unor forțe contrarii care se desfășoară în două ipostaze punctuale. În spațiul universal, aceste forme de organizare sunt rezultatul unor structurări – destructurări – restructurări care se manifestă pe parcursul curgerii timpului. „Personajele imaginare" care se remarcă în angrenajele celor două forme existențiale sunt: *ființa umană* și *emisia sonoră*. Ambele „personaje" sunt *entități* (prezențe) bine definite în cadrul unor defășurări fluente.

Forma predestinată a vieții umane este *tiparul genetic*. Acest tipar coordonează organizarea riguroasă a tuturor stărilor biologice. În ecuația fenomenelor predestinate umane este inclus și un factor aleatoric identificat ca "liber arbitru". În viața de zi cu zi a unei persoane, liberul arbitru se manifestă printr-o

https://biblioteca-digitala.ro

acțiune coerentă care, în mod tranșant nu lasă decât o singură formă de rezolvare în cazul unei situații cu un deznodământ incert. El aduce acea predestinare parțială, sau, mai bine zis, oferă diversele căi posibile de predestinare ale vieții umane.

Pe plan acustic, principala lege care guvernează / organizează „lumea sonoră" este *rezonanța superioară a sunetului fundamental*. Starea de amiabilitate sau de adversitate (consonanță / disonanță) existentă între diversele componente ale organizărilor muzicale se explică aproape în totalitatea ei prin această lege acustică. Compatibilitatea sau incompatibilitatea „entităților sonore" este justificată *fizico-matematic* pe baza relaționărilor numerice existente între frecvențele sunetelor care sunt asociate în cadrul unui discurs sonor prestabilit parțial.

Cea de a doua lege care guvernează lumea muzicală este *succesiunea temporală logică a frecvențelor*. Toate sistemele ritmice folosite pe plan muzical pot fi reprezentate prin relații matematice precise prin care se pot explica desfășurările organizate ale elementelor acustice coerente. Succesiunile ritmice ale emisiilor sonore sunt echivalentul liberului arbitru din cadrul vieții umane. Ele direcționează și diversifică organizările acustico-muzicale (predestinările sonore parțiale ale discursului muzical).

În continuare aș dori să scot în relief câteva similitudini care există între modul de alcătuire/manifestare al vieții umane și cel al „vieții sonore".

În alambicul social-uman, omul are un traseu prefigurat al existenței sale: naștere, parcursul vieții și moarte. Același lucru este întâlnit și în cadrul lumii sonore: nașterea unui sunet – atacul sonor, parcursul "vieții" acestuia – durata de manifestare, moartea sa – extincția sonoră. De fapt, fenomenul acustic de factură logică se comportă (involuntar – în cazul elementelor sonore produse în natură și voluntar – în cazul sunetelor muzicale concepute de specia umană) în mod similar cu organizarea socială sau, la modul general, se circumscrie în felul său specific unei forme de manifestare bazată pe conceptul legilor care guvernează ordinea universală.

https://biblioteca-digitala.ro

Ființa umană, ca de altfel și emisia sonoră muzicală, sunt integrate (fiecare în felul ei) într-un *sistem matrice* bine determinat, care le asigură existența în timp: viața socială și „viața" sonoră. Cele două „entități" primare sunt incluse în cadrul unor „angrenaje temporale" diferite, care se guvernează însă după legi fundamentale bine statuate. În acest sens, sunt folosite în mod particularizat aceleași mijloace de rezolvare conjuncturală, prin care, contrariile întâlnite pe parcursul desfășurărilor în timp se înfruntă sau se decantează treptat.

Concret, viața socială umană presupune existența mai multor indivizi care prin „construcția lor genetică" sunt într-o formă de interrelaționare continuă bazată pe unele norme precise de conviețuire. Lumea sonoră organizată (lumea muzicală) presupune de asemenea existența mai multor „entități sonore" exprimate fizic prin frecvențe. Aceste entități se condiționează reciproc într-un context acustic bine organizat după principii de factură „estetică".

În cadrul grupurilor sociale, ființele umane au relații amiabile sau contradictorii (conflictuale) cu persoanele din jurul lor, în funcție de compatibilitățile sau incompatibilitățile psihice/fizice pe care le au. Același fenomen relațional este observat și în domeniul vieții sonore coerente. În toate organizările sonore de tip muzical, sunetele (în forma lor de desfășurare pe orizontală sau pe verticală) – se intercondiționează între ele prin raporturi *intervalice*. Relația dintre ele poate fi de consonanță sau de disonanță (se agrează sau se resping).

O altă coincidență care se poate observa între aspectele întâlnite în viața social-umană și în cadrul formelor de manifestare sonoră coerentă se referă la starea particularizată în care se găsesc elementele lor primordiale. În privința configurației pe care o au aceste elemente constitutive în cadrul celor două sisteme existențiale, privite comparativ, ele sunt alcătuite după același tipar conceptual. Pe plan social avem persoane cu un comportament individualizat care pot fi diferențiate chiar și prin statura lor: mică, mijlocie sau mare. În angrenajul organizărilor de tip uman, "prezența temporală" a acestora (vârsta lor) are durate variabile. În lumea muzicală,

https://biblioteca-digitala.ro

relațiile dintre sunete se bazează pe intervale cu mărimi sonore diverse (sub aspect cantitativ și calitativ), mărimi exprimate prin: emisii sonore cu o desfășurare scurtă, sunete cu un parcurs temporal mediu sau sunete lungi.

Tot în peisajul vieții social-umane, există o ierarhizare valorică legată de vigurozitatea sau forța cu care individul (sau grupul uman) se implică în cadrul formelor sale de organizare comunitară. În spațiul sonor, pe parcursul desfășurărilor muzicale, această ierarhizare este reflectată de exemplu, prin gradele de intensitate sonoră cu care sunt emise sunetele muzicale în comunicările de natură estetică.

Chiar și forma de diferențiere rasială a oamenilor își are un (fel de) echivalent întâlnit în cadrul fenomenelor din sfera acustică – *timbrul sonor* (alcătuirea spectrală). Toate „neamurile", rasele umane, aparțin aceleiași specii biologice dar la fiecare grup etnic există unele mici diferențieri tipologice care sunt bine evidențiate (sub aspect genetic – fizic sau comportamental). Pe plan acustic, diversele instrumente muzicale ca de altfel și aparatul fonator al interpreților vocali produc în principiu aceleași emisii sonore coerente. Existența particularizată a acestora în spațiul sonor este marcată printr-un timbru specific, compoziția lor spectrală fiind inconfundabilă.

Organizarea socială umană se bazează în mare parte pe relațiile primare consangvine stabilite la nivel de *familie*. În contextul diverselor conexiuni sociale, ființele umane pot avea o formă de participare parțial independentă sau comunitară (organizată). O entitate sonoră este în majoritatea cazurilor o *familie acustică* alcătuită din sunetul fundamental și componentele sale „genetice" – armonicele sale superioare. Lumea muzicală este alcătuită din multiple desfășurări sonore în care sunetele sunt integrate sau organizate după modelul unui anumit sistem sonor (modal, tonal, etc.). În formele de organizare sonoră, aceste elemente acustice de bază pot coexista în starea lor particularizată sau într-o formă conjugată (sunetul pur sau sunetul complex).

În toate structurile sociale care s-au constituit de-a lungul timpului există o ierarhizare a pozițiilor de conducere care ține cont de importanța persoanelor cu cea mai mare

https://biblioteca-digitala.ro

responsabilitate în buna funcționare a unui sistem organizat pe plan regional, local etc. În acest sens, a fost stabilită o clasificare riguroasă a personalităților importante care sunt implicate în angrenajul social: rege, președinte, șef de trib etc. Într-o formă subordonată, există și un așa-zis „eșalon doi" al acestor entități umane, o structură organizatorică inferioară care face parte dintr-o relaționare socială de tip piramidal (secretar, șef de ...., grade în ierarhia militară etc.). În „lumea muzicală" corespondentul acestei organizări este reflectat în cadrul sistemelor sonore prin noțiunea de tonică, la care se asociază subordonatele sale: dominanta, subdominanta, sensibila (în cazul sistemelor muzicale tonale) sau sunetul fundamental, cu treptele caracteristice ale unui mod muzical (în cazul exprimărilor de factură modală). De fapt, în aceste angrenaje sonore, tonica sau sunetul fundamental al modului au rolul de *centre gravitaționale sonore* care, împreună cu celelalte sunete ale sistemului (subordonate ierarhic) coordonează întreaga desfășurare logică muzicală.

La modul comparativ (imaginar), un grup social bine structurat poate fi echivalat cu o melodie compusă din mai multe elemente sonore, relaționate în desfășurarea lor după principii estetice de factură acustică. În ambele situații, forma de organizare a elementelor constitutive primare reflectă particularitățile generale ale acestor structuri logice: particularitățile zonale, în cazul grupurilor umane și particularitățile estetico-emoționale, în cazul organizărilor melodice.

O macro-structură socială (la nivel de națiune) presupune o formă de alcătuire complexă. Ea devine viabilă în momentul în care organizarea elementelor sale componente (zone comunitare, familii, indivizi) a fost adaptată la legile de conviețuire socială, legi tributare normelor care asigură ordinea universală. O macro-organizare sonoră, generată de execuția muzicală a unui ansamblu orchestral, se manifestă printr-o coerență logico-emoțională, datorită faptului că relațiile pe care le au toate structurile componente ale creației artistice (frazele muzicale, motivele muzicale, sunetele primare), sunt organizate

https://biblioteca-digitala.ro

prin racordarea lor (conștientă sau inconștientă) la sistemul de valori estetice bazat pe conceptul de ordine universală.

Exemplificările celor două forme de organizare logică, prezentate în mod paralel, ne arată faptul că toate manifestările existențiale se bazează pe unele construcții coerente, similare în esența lor, construcții care marchează prin diverse configurații particularizate anumite segmente de parcurgere a timpului. În acest sens, muzica – acest fenomen sonor exprimat într-o manieră logică – poate fi considerată ca un „comunicator/traducător acustic" al unor stări de factură emoțională din viața noastră. Practic, forma inteligibilă de receptare și de emisie acustică umană s-a adaptat conceptual sau a preluat necondiționat legile care guvernează existența sonoră.

Legătura dintre stările noastre emoționale și forma lor de exprimare sonoră *o avem* statuată pe cale biologică prin însăși construcția noastră genetică. Un nou născut, care nu a avut prilejul de a-și cunoaște mediul său ambiant în care va trăi și se va dezvolta, se exprimă deja încă de la naștere (în mod primar) prin emisii sonore (duale) contrastante: gânguritul molcom generat de senzația de plăcere, sau țipătul disperat care exprimă starea de durere. De altfel, același fenomen comportamental se poate constata și la animalele din jurul nostru care au un grad superior de inteligență.

În privința relaționărilor existente în plan sonor, un aport deosebit în clarificarea aspectelor teoretice ale fenomenelor din spațiul audibil îl poate aduce cercetarea amănunțită a conexiunilor existente între elementele constitutive primordiale din cadrul manifestărilor muzicale. În momentul de față, analizele acustice ale sunetelor, făcute pe baza diagramelor prezentate pe calculator, sunt formele concrete de transpunere grafică (vizuală) prin care pot fi decriptate unele desfășurări sonore (aleatorice sau care au un parcurs logic).

Toate tipurile de diagrame concepute pentru analiza unui sunet ilustrează fenomenul acustic prin punerea în evidență într-o formă logico-vizuală (cu ajutorul relaționărilor fizico-matematice) a principalelor caracteristici pe care le au emisiile sonore.

https://biblioteca-digitala.ro

Reprezentările grafice computerizate au avantajul de a prezenta concret fenomenele acustice (audibile) într-o manieră mult mai explicită, în condițiile în care sistemul nostru cerebral nu este capabil să discearnă toate amănuntele sau subtilitățile care apar pe parcursul unor emisii sonore. Extensia grafică a acestor reprezentări oferă prilejul observării evoluțiilor muzicale într-un mod detaliat (prin formele sale de expunere vizuală), practic, avem o desfășurare sonoră „*văzută* la microscop".

În principiu, în cazul execuțiilor muzicale, sub aspect grafic, formele de reprezentare ciclică (logică) ale emisiilor sonore indică o desfășurare acustică făcută într-un cadru organizat. Ele ne demonstrează că toate caracteristicile sonore ale elementelor muzicale sunt determinate de unele fenomene fizico-acustice care nu se derulează aleatoric (hazardat). Aceste „imagini estetice" sunt rezultatul unor desfășurări temporale tributare unor legi acustice, legi care derivă dintr-un concept atotcuprinzător încadrat într-o ordine bazată pe diverse interacționări prestabilite.

În actul nostru de receptare a fenomenului sonor, pe plan afectiv, esteticul sau inesteticul este tradus (uneori într-o manieră subiectivă) prin două expresii tranșante: *îmi place* sau *nu îmi place*. În cadrul limbajului sonor emoțional, expunerile de factură muzicală promovate în viața artistică sunt diverse, dar, toate au la baza lor unele organizări acustice elaborate într-un mod foarte riguros.

Manifestări acustice *parțial controlate* sunt produse și în spațiul material anorganic – mediul natural. În acest sens putem aminti: tunetul, șuieratul vântului, susurul apelor curgătoare, efectul sonor obținut prin lovirea unor materiale dure etc. Chiar și aceste emisii acustice neprovocate în mod intenționat (de o entitate biologică) sunt afectate de legile ordinii sonore. În plan fizico-acustic, mediul ambiant este o cavitate de rezonanță cu volume și forme diverse. El interacționează organic cu toate sursele sonore, inclusiv cu cele produse aleatoriu, schimbându-le mai mult sau mai puțin caracteristicile acustice originare. De fapt, legile derivate din conceptul existenței unei ordini universale guvernează în mod nuanțat *toate* configurațiile existențiale, și implicit reacțiile noastre de apreciere a acestora.

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Ovidiu Papană

An Endeavour towards a Possible Integration of the Musical Phenomenon within the Manifestations Based on the Immutable Laws of Universal Order

Music, an eminently aesthetic manifestation, generates affective experiences through the temporal unfolding of various sonorities. Within this manifestation there is a “world of sounds” governed according to precise laws that lend coherence to the phonic discourse. No musical phonic chain is accidental. The aesthetic and inaesthetic elements in music result from the interactions that arise between various sonorities associated temporarily. On an emotional level, in everyday life, people express their position vis-à-vis certain sound phrases in a trenchant way by “I like it” or “I dislike it.” These aesthetic experiences can be analysed pragmatically through the study of musical acoustics, in which *phonic entities* are represented through *frequencies*. In that particular situation, their interconnection is seen through the philtre of physical and mathematical laws. In fact, our appreciation or lack thereof with regard to certain successions of sounds is determined by the way in which these sonorities observe the universal laws that coordinate the unfolding of the construct and of musical time.

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Richard Oschanitzky
Tradiție, avangardă, world music
(I)

Alex Vasiliu

Preambul

În anul 1998 i-am propus primului director al Centrului Cultural German din Iași (actualul Deutsche Zentrum), dr. Gerhard Pinzhoffer, organizarea, împreună cu TVR Iași, a unui festival de jazz în care să se interpreteze prioritar creații ale compozitorului Richard Oschanitzky. Intenționam să contribui la readucerea în atenție a unui fond muzical cu caracter de excepție, cunoscut parțial publicului românesc în perioada 1962-1975. Până atunci, numele lui Richard Oschanitzky fusese pentru muzicieni un paradox despre care era preferabil

https://biblioteca-digitala.ro

să nu se vorbească, iar pentru public, prilej de apreciere în urma audiției creațiilor sale în restaurantele selecte ale Bucureștiului, la radio, la televiziune, pe discuri, în sălile de cinematograf și de teatru. Oschanitzky era în perioada menționată o prezență publică aproape permanentă, fiind considerat un excelent muzician de jazz, un foarte bun compozitor de muzică de film și, în mod greșit, incomplet, autor de cântece de muzică ușoară. Treptat, după 1973, aparițiile sale muzicale s-au rărit, iar în 5 aprilie 1979, vestea plecării din viața pământească a confirmat, cu strângere de inimă, previziunile celor care i-au fost aproape, provocând consternare și regrete muzicienilor familiarizați cu realizările sale componistic-interpretative. Au urmat două decenii de recluziune a unor creații excepționale până atunci aflate în circulație și continuarea necunoașterii unor opus-uri în genuri academice.

Trebuie să spun că ideea reinterpretării pieselor mai mici sau ample ale lui Oschanitzky de către jazzmen ai anilor evocați până acum a fost privită sceptic de toți instrumentiștii cu care a colaborat și de redactori de jazz de la Radio. Johnny Răducanu, Dan Mândrilă, Eugen Gondi, Aura Urziceanu (parteneri de scenă și de studio ai lui Oschanitzky), Marius Popp, Florian Lungu au apreciat ideea, însă au remarcat distanța dintre muzicianul complet, original, Richard Oschanitzky, și capacitatea tinerilor de atunci de a-l aborda. Totuși, prima ediție a Festivalului, din mai 1999, a fost o reușită: s-a dovedit că muzicieni importanți cum a fost regretatul Marius Popp, pianiștii Ion Baciu Jr., Mircea Tiberian, saxofonistul Nicolas Simion au reinterpretat piesele lui Oschanitzky fără a-i trăda ideile, aducându-l cu respect, cu propria viziune, la nivelul jazzului modern din anii 2000. Toți jazzmenii germani invitați de-a lungul timpului la Festivalul din Iași au fost provocați de ideile interesante, inteligente, ale lui Oschanitzky, care le stimulau propriile idei. La fel s-a întâmplat cu muzicieni din Bulgaria, Franța, Lituania, Grecia, Italia, America de Nord, invitați timp de 10 ani la Festival. Depășind cadrul jazzului, asumat de organizatori, în 2001 s-au prezentat în primă audiție absolută patru opus-uri din genurile cameral, concertistic și vocal-cameral: *Sonatina dramatică pentru pian*, *Sonata pentru*

https://biblioteca-digitala.ro

clarinet și pian, ciclul de lieduri *Cântecul norului pentru mezzo-soprană, tenor și formație instrumentală*, *Concertul pentru pian și suflători*. Publicul, criticii muzicali prezenți în studioul TVR Iași l-au privit atunci pe compozitorul Richard Oschanitzky din alte unghiuri, descoperind cu uimire și admirație un muzician complex, pentru care jazzul a fost doar una dintre formele de exprimare muzicală.

Festivalul Internațional a convins personalități ale scenei și ecranului să vorbească despre Oschanitzky. A fost prima dată când regizorul Sergiu Nicolaescu, compozitorii Nicolae Coman, Doru Popovici, Liviu Dănceanu și Adrian Enescu, muzicologul Gheorghe Firca, dirijorul Voicu Enăchescu l-au evocat – toți cu admirație. Unul dintre cei mai fideli colaboratori ai lui Oschanitzky în studiourile de înregistrare a muzicii de film, contrabasistul de renume internațional Wolfgang Güttler mi-a dăruit atunci o bandă de magnetofon cu imprimări inedite, iar dirijorul Voicu Enăchescu a prezentat împreună cu corul Preludiu pe scena Filarmonicii din Iași în primă audiție absolută *Trei colinde laice* de Richard Oschanitzky. Cel mai important efect al Festivalului a fost interpretarea, de asemenea în primă audiție absolută, mai întâi la Filarmonica Moldova în noiembrie 2005, iar peste două săptămâni în studioul Mihail Jora de la Radio România, a capodoperei lui Oschanitzky în genul jazz-simfonic: *Dublul Concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband*. Interpret a fost atunci și în anii care au urmat saxofonistul Nicolas Simion, care a colaborat cu pianistul Antonio Anisegos. Tot la Filarmonica Moldova a fost interpretat din nou în Festivalul Muzicii Românești ciclul de lieduri *Cântecul norului*, iar în primă audiție absolută *Antiphonien*, a treia lucrare din ciclul compus de Oschanitzky în1 972 la comanda Radioteleviziunii din fosta Germanie de Est.

Alt rezultat benefic al Festivalului a fost editarea în anul 2005[1] a primului volum din seria “Romanian Jazz Masters“, care a oferit publicului pentru prima dată pe CD-uri, două la număr, câteva dintre cele mai valoroase lucrări în diferite stiluri de jazz, compuse și interpretate de Richard Oshanitzky în

[1] 7 dream records

https://biblioteca-digitala.ro

variate formule instrumentale și instrumental-vocale, inclusiv *Dublul Concert* și al doilea opus important de jazz-simfonic, *Variațiuni '71*. Peste ani, în 2014, al doilea volum din această serie[1] ilustra, tot cu înregistrări inedite, stilurile bossanova, etnojazz și, în sfârșit, atrăgea atenția asupra muzicii de film compusă de Richard Oschanitzky prin patru înregistrări realizate pentru "Un film cu o fată fermecătoare".[2]

Concertele și recitalurile de jazz organizate după 1999 au contribuit la readucerea numelui compozitorului român în atenția publicului matur și cunoașterea sa (desigur, fragmentară) de către generația tânără. Trei momente recente, aniversarea unui secol de la nașterea lui Leonard Bernstein (25 august 2018), dispariția compozitorului, pianistului și dirijorului André Previn (28 februarie 2019) și a pianistului Jacques Loussier (5 martie 2019) îndreaptă gândul spre muzicianul român care le-a fost egal ca valoare. Rândurile ce urmează se constituie în argumente.

I. Precocitate artistică – primele succese – prima lovitură

Locul în care s-a născut Richard Oschanitzky (25 februarie 1939) a fost primul factor pozitiv, determinant, care i-a marcat destinul artistic, Timișoara dovedindu-se de-a lungul istoriei un mediu eclectic, deschis influențelor. Al doilea element s-a constituit din continuitatea preocupărilor artistice ale familiei: un unchi, Joseph Oschanitzky, a scris poezii, proză, libretul unei operete, al doilea unchi a activat ca violoncelist și dirijor. Cel mai interesant parcurs muzical l-a avut Richard Carol (Karl) Oschanitzky, tatăl muzicianului evocat aici. Richard Carol Waldemar Oschanitzky a studiat la Musikakademie din Viena, Königlisches Konservatorium für Musik din Leipzig și la Staatskonservatorium din Würzburg, s-a numărat printre

[1] Editat sub același titlu la aceeași casă de producție discografică
[2] 1966, regia Lucian Bratu

https://biblioteca-digitala.ro

auditorii cursurilor de compoziție ale lui Arnold Schönberg. A dirijat orchestrele Teatrului de operetă din Viena, casei de filme "UFA" din Berlin, Operei Maghiare din Cluj, a apărut ca actor la Teatrul German din Timișoara, a fost un apreciat profesor la Conservatorul de acolo, a compus muzica pentru un spectacol al Teatrului Național din Iași.

Talentele de muzician și de literat au înflorit devreme la Richard Oschanitzky. Ca adolescent, la 15 ani rezolva temele de armonie destinate de tatăl său elevilor cu care lucra în particular, compunea, scria poezii. Din anii 1955-'56 datează poemele de dragoste, filozofice și religioase scrise în limba germană, *Două romanțe pentru voce și pian*, *Două lieduri pentru mezzo și pian*, *Bolero pentru vioară și pian*, *Șapte variațiuni pentru pian*. Tot în 1955 a compus *Missa în fa minor pentru soliști, cor și orchestră*, a cărei partitură de orgă a cântat-o în Domul din Timișoara. A fost lucrarea prezentată ca temă de examen la admiterea în Conservatorul din București. Profesorul Mihail Jora s-a arătat impresionat în primul rând de modul cum tânărul de șaptesprezece ani stăpânea tehnica bachiană de compoziție, în general stilurile academice germane clasice, dar și scriitura în genurile vocal-simfonice religioase romantice, exemplificate de Missa de Schubert sau de Recviemul german de Brahms. Astfel, lui Jora i s-a reconfirmat seriozitatea școlii muzicale germane, cunoscută îndeaproape cât a fost student în același Leipzig, seriozitate pe care a verificat-o demult în cazul dirijorului Antonin Ciolan, moldovean de-al său, și în cazul tatălui studentului pe care l-a acceptat la clasa sa de compoziție.

Sever, ironic, uneori neiertător cu studenții, Mihail Jora și-a manifestat aprecierea pentru tânărul Oschanitzky, și este de crezut că a influențat acordarea premiului I studentului său, autorul cantatei *Pentru tine, Republică* (1957). Aprecierea lui Jora pentru Oschanitzky s-a mai dovedit în 1959, când discipolul său a primit singura bursă "Enescu" acordată în acel an ciclului de lieduri *Cântarea iubirii* și în 1958, când a acceptat ca o altă lucrare să apară în cuprinsul volumului anunțat în

https://biblioteca-digitala.ro

presa culturală, proiectat pentru Editura Muzicală.[1] Volumul nu a fost publicat din motive politice pe care le voi explica imediat. În timpul anilor de Conservator, Richard Oschanitzky a scris o serie de lucrări camerale, era respectat de profesori, de colegi pentru pregătirea și talentul excepționale, socotit o speranță a componisticii românești. Natura sa dual ă ca muzician s-a manifestat public în acea perioadă în Conservator prin cunoașterea și reproducerea la pian a unor lucrări de Bach, a reducțiilor unor simfonii de Bruckner, prin improvizațiile în manieră clasică sau în manieră jazzistică.[2]

De altfel, interesul foarte tânărului Oschanitzky pentru jazz, manifestat și în Timișoara natală, unde a cântat în timpul vacanțelor într-o formație la clubul UTT, avea să constituie "calul troian" în lupta care urma să înceapă. Tocmai pentru că era considerat, la 20 de ani, un foarte bun pianist de jazz, a primit invitația de a cânta în seara de revelion 1958-1959 la Ambasada Egiptului din București. A fost un act public total neconform politicii Partidului Muncitoresc Român și legilor de atunci ale statului. În primul rând, pe toată durata regimului comunist, românilor le-a fost interzisă întreținerea relațiilor cu cetățeni străini, iar despre ambasade nici nu a putut fi vorba. În al doilea rând, autoritățile politice, speriate de amploarea revoltelor din fosta Germanie comunistă (1953), din Polonia și Ungaria (1956), au înnăsprit represiunea internă reluând

[1] Volumul urma să includă suita *La piață* de Mihail Jora, *Sonata pentru clarinet și pian* de Liviu Rusu, *Burlesca pentru fagot și pian* de Richard Oschanitzky și "o culegere de cinci romanțe de Ionel Fernic, Cavadia, Alexandru Leon și Carlson". Informația și citatul sunt preluate din revista "Contemporanul", nr. 19 (605), 16 08 1958, rubrica "Notițe muzicale".

[2] Evocările pianistului George Rodi Foca, ale compozitorilor Vasile Spătărelu, Nicolae Coman și Doru Popovici au fost incluse în documentarele de televiziune pe care le-am realizat la TVR, amintirile lui Pascal Bentoiu s-au derulat în emisiunea "Cap de afiș" (TVR, 2005), au fost publicate în volumul "Dialoguri neprotocolare" (Alex Vasiliu, "Cronica", 2005), iar opiniile lui Corneliu Dan Georgescu vor fi inserate în volumul "Civilizația Muzicii", aflat în pregătire la editura "Trinitas".

https://biblioteca-digitala.ro

procesele politice, procedând la noi arestări și deportări, pedepsind aspru intelectualitatea pentru orice deviere de la normele comuniste. Toate acestea au fost argumente pentru ca centrul politic de la Moscova să fie sigur că în România contestațiile de ordin economic și politic nu vor avea loc.

Cum presiunea ideologică începută în 1948 în țara noastră nu cedase, formele de artă modernă din Europa Occidentală și din Statele Unite ale Americii fiind considerate decadente, jazzul a dispărut din massmedia românească, discurile și cărțile de profil publicate în străinătate nu au mai putut intra în țară decât pe căi lăturalnice, periculoase, însuși cuvântul "jazz" a fost eliminat din discursul public sau tratat cu mefiență în presă, cei care îndrăzneau să cânte în stilurile clasice erau doar tolerați, considerați instrumentiști de "muzică ușoară", iar cei atrași de stilurile moderne priviți cu suspiciune, aflați oricând în situația de a îndura represalii grave. Compozitorul și pianistul Marius Popp a evocat acea perioadă:

[…] *hainele în carouri, talpa groasă pe care acum o poartă toată lumea – toate astea erau considerate niște lucruri cosmopolite, de proveniență americană și decadente, în mod evident. Mai ciudat este că am auzit […] că, de pildă, acorduri evoluate de nonă, de undecimă erau considerate decadente și cine trecea de trisonuri, de do-re-mi-sol era etichetat ca muzician, compozitor decadent!... Sigur că, în asemenea condiții, a asculta jazz, a cânta jazz era o chestie destul de riscantă, privită foarte suspicios, cu multă îngrijorare de autorități. Nu ascund că, de pildă, mă duceam la un prieten care avea o discotecă foarte bine asezonată. De obicei eram 4-5 care mergeam să ascultăm și, la plecare, ne ruga foarte mult să ieșim câte 2-3, să nu ieșim cinci odată, pentru că era prea mult, era periculos!...*[1]

Dacă artiști de valoare, profesori de renume au căzut victime habotniciei ideologice din acei ani, cu atât mai ușor le-a fost autorităților să lovească tineri de mare viitor. Cele

[1] Vasiliu, Alex – *Dialoguri neprotocolare*, cap. *Jazzul este un mod de viață*. Editura Cronica, 2005, pag. 76-77

https://biblioteca-digitala.ro

întâmplate în *primăvara geroasă* din Bucureștiul anului 1959 au fost un avertisment dur. Nu întâmplător menționez aici doar cazul compozitorului și profesorului Mihail Andricu. Răsplătit după 1948 cu premii importante, Andricu era, totuși, supravegheat de agenții Securității, care știau că la domiciliul său primea tineri muzicieni, pasionați ai jazzului fără a fi studenți la Conservator. În timpul reuniunilor se ascultau discuri noi de muzică academică modernă și de jazz, primite de profesorul Andricu de la Paris. În pofida restricțiilor știute, el nu s-a sfiit să intre în ambasada Franței la București pentru a consulta publicații muzicale și a împrumuta discuri sau cărți. Printre cei prezenți la acele adevărate cursuri de muzică nouă pe care le organiza acasă s-au numărat Ștefan Niculescu, Pascal Bentoiu, Marius Popp și Jancy Körössy. Toți urmau să devină personalități muzicale de prestigiu, cu excepția lui Körössy, care își câștigase deja popularitatea datorită prezenței constante în programele radiofonice și în cele prezentate la restaurantele de lux din București.

Împotriva lui Mihai Andricu s-a declanșat în primăvara anului 1959 un amplu proces public, în care personalități ale artei au fost dirijate să-l acopere cu acuzații foarte grave, toate inventate, bineînțeles. În cea mai importantă revistă culturală din acei ani, "Contemporanul"[1], au fost reproduse, integral sau fragmentar, luările de cuvânt ale participanților, lectura acelor pagini fiind semnificativă în privința revirimentului obscurantismului ideologic și al alinierii unor oameni de cultură importanți. Dacă o personalitate ca Mihail Andricu a fost supusă la un asemenea tratament, cu atât mai mult tânărul Richard Oschanitzky a suferit o pedeapsă foarte dură. La procesul din 13 mai 1959 nu s-a pomenit nimic despre prezența lui în ambasada Egiptului, dar i s-a reproșat trecerea sub tăcere, în autobiografia depusă la Conservator, a activității tatălui său ca dirijor al orchestrei simfonice din Timișoara în timpul regimului pronazist. I s-au pus în seamă afirmații că nu s-ar fi putut exprima complet decât în stilurile muzicii americane moderne

[1] Nr. 17 (645), 1 05 1959

https://biblioteca-digitala.ro

(deci, și jazzul)[1], procesul desfășurându-se după tipicul clasic al vremii, identic celor în care au fost "înfierați" Mihail Andricu, colegii lui Oschanitzky de la Conservator - Vladimir Cosma, George Rodi Foca, Anton Zeman, Ștefan Zorzor. Calitățile de pianist și compozitor de mare perspectivă, premiile ce i s-au acordat nu au avut nici o importanță: în acea zi fatidică de 13 mai a fost exmatriculat din Conservator. După un timp, toți și-au reluat studiile, dar Oschanitzky – nu.

În 1963, după ce înregistrase la Radio, la casa de discuri Electrecord, la studiourile Animafilm și Sahia în calitate de aranjor, orchestrator, compozitor și pianist[2], a depus cererea de a i se echivala anii V și VI de studii la clasa de compoziție a Conservatorului. Profesorul Alfred Mendelsohn a aprobat cererea, cu condiția ca Oschanitzky să frecventeze cursurile la zi. Oschanitzky nu a acceptat, urmarea fiind întocmirea de către Mendelsohn a unui referat negativ. Nu trecuseră decât șapte ani de la evenimentele teribile din 1959, iar liberalizarea evidentă la care se ajunsese în 1966 nu i-a convins pe toți. Astfel se explică absența lucrărilor în genurile academice, scrise de Richard Oschanitzky, din circuitul achizițiilor la Uniune, al concertelor orchestrelor filarmonice, al înregistrărilor la radio și pe disc, al publicării partiturilor. Este plauzibilă ideea că refuzul s-a explicat prin spirit de prevedere, apreciere scăzută a jazzului și a prezenței lui Oschanitzky în formații angajate la restaurantele selecte din București, uimire pentru sumele importante câștigate de el în urma activităților muzicale ce îi erau solicitate. Activități considerate în acea vreme "colaterale". Oschanitzky a avut în România statutul muzicianului liber-profesionist din Europa Occidentală și din America de Nord, supus legilor cererii și ofertei, legi care i-au fost mai mult decât favorabile.

---

[1] Informații incluse în memoriul adresat de Richard Oschanitzky lui Gheorghe Gheorghiu Dej, prim secretar al P.M.R., memoriu aflat în arhiva familiei Oschanitzky.

[2] Am alcătuit lista completă pe baza avizelor de plată emise de Uniune (Alex Vasiliu – *Creația lui Richard Oschanitzky, trăsături stilistice*, Editura Muzicală, 2012, pag. 199-211).

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă mentalitatea din acele timpuri ar fi fost alta, reușitele unor muzicieni notorii în genuri aparent dihotomice ar fi convins. Iau acum exemplul lui André Previn, compozitor și pianist la Hollywood, recompensat exact în anii evocați aici cu patru premii Grammy pentru muzică de film și trei pentru calitatea înregistrărilor sale ca dirijor, pianist virtuoz de jazz într-o formație celebră. Previn a fost conducătorul orchestrelor simfonice din Houston, Pittsburgh, Los Angeles, Oslo, pentru mulți ani director artistic și dirijor al orchestrelor London Symphony și Royal Philharmonic. Se mai poate da exemplul pianistului austriac Friedrich Gulda, considerat specialist în interpretarea opusurilor camerale și concertistice de Mozart și Beethoven, excelent pianist de jazz invitat la multe festivaluri internaționale de profil. Dealtfel, un an mai târziu după refuzarea cererii lui Oschanitzky de a i se recunoaște studiile la Conservator, în 1967, Gulda era inclus ca pianist în programul Festivalului Internațional "George Enescu" (concert simfonic și recital), iar în zilele petrecute la București a înregistrat pentru albumul discografic "Jamsession cu Friedrich Gulda".[1] Din cele trei momente muzicale programate, primul a fost înregistrarea de jazz în studioul Electrecord (10 septembrie). Evident, Richard Oschanitzky nu a scăpat ocazia de a-l asculta și întâlni pe Gulda. Stă mărturie fotografia de pe coperta discului, care îl înfățișează alături de muzicianul oaspete, de Dan Mândrilă (saxofon tenor) și Adrian Ciceu (baterie). Sigur, se pot da multe exemple de muzicieni care au cultivat cu succes genurile academice și jazzul.

[1] Electrecord, Seria jazz, nr. 5. De menționat că prezența lui Friedrich Gulda la București a fost memorată pe două cd-uri ERT 1 006/07 publicate de "Electrecord" în Japonia: Concertele pentru pian nr. 20 în re minor și nr. 27 în si bemol major de Mozart cu Orchestra Filarmonicii din Cluj dirijată de Emil Simon (16 septembrie), recital de pian Debussy-Ravel-Beethoven (12 septembrie) și, ca bonus, un Blues cu formația de jazz "Electrecord" (10 septembrie).

https://biblioteca-digitala.ro

II. Muzicianul din umbră – muzicianul total

Exclus din Conservator, dat afară și din postul de pianist la ICAB București din aceleași motive politice, pentru a se întreține Richard Oschanitzky a început să cânte la pian în restaurant. Deoarece marile sale calități muzicale deveniseră cunoscute, în zonele divertismentului puțini compozitori știau să orchestreze iar cererea de pe piață era mare (“Electrecord”, Radioteleviziunea, teatrele de revistă) și drepturile de autor fuseseră majorate substantial, Oschanitzky nu a avut, într-o primă etapă, decât alternativa de a scrie aranjamente și orchestrații ale melodiilor de muzică ușoară. Se adapta la toate tipurile de melodii (lirice sau de dans), cunoștea stilurile la modă, orchestra atât de repede și de bine încât mulți compozitori l-au solicitat. Când l-am auzit prima dată pe Johnny Răducanu afirmând că aproape tot ce a fost mai de calitate în muzica ușoară românească a fost orchestrat de Richard Oschanitzky, am avut convingerea că exagerează. Totuși, în anii ’50-’60 ai secolului trecut, la Radio și la “Electrecord” erau apreciați pentru acest tip de scriitură compozitorii Radu Șerban, Iosif Hastreiter și Richard Bartzer. Dar consultând agendele în care Oschanitzky și-a notat riguros toate piesele, autorii și sumele ce i-au fost plătite atât personal cât și de Uniunea Compozitorilor, de la care a păstrat și chitanțele, am constatat cu uimire și admirație că numărul acestora a fost de ordinul sutelor. Avea atât de multe cereri încât, deși scria un aranjament sau o orchestrație în câteva ore, uneori și mai repede, nu mai reușea să le onoreze pe toate. Într-un astfel de moment, Ochanitzky l-a cunoscut pe Sabin Păutza, student la clasa de compoziție a Conservatorului. Încântat de talentul, cunoștințele solide și deschiderea lui Păutza spre genurile de divertisment, Oschanitzky i-a cedat o parte din comenzi, înlesnind astfel intrarea în “piața muncii” din acest domeniu a unui nou performer. Sabin Păutza a descris admirativ relația sa profesională cu Richard Oschanitzky, de la care a învățat mult:

https://biblioteca-digitala.ro

Am avut șansa de a lucra cu Oschanitzky, pe care îl consider cel mai mare muzician cu care m-am întâlnit vreodată! Am lucrat cu mari muzicieni, am lucrat pentru Leonard Bernstein vreo cinci ani, am cântat cu pianista Martha Argerich, cu violoncelistul și dirijorul Mstislav Rostropovici și cu mulți alții, dar n-am întâlnit un asemenea muzician… Profesorii mei de la Conservator au fost nume mari, i-am respectat, i-am iubit, am învățat multe de la ei, dar, cum să spun, Oschanitzky mi-a modelat existența și viața! Pentru mine, era cel mai complex muzician – s-ar putea ca unii să nu fie de acord. El mi-a deschis fereastrele spre tot orizontul muzical, așa cum nu mi le-a putut deschide altcineva. Am trăit sub "aripa" lui patru ani de zile. M-a descoperit cumva, din întâmplare, când a ascultat niște schițe de-ale mele pentru un cvartet de coarde pe care a trebuit să le scriu repede, în câteva zile, ca să fiu acceptat la clasa de compoziție a lui Alfred Mendelsohn. Nu m-a acceptat pentru că nu mai avea loc, dar Marțian Negrea m-a luat la clasa lui. Cu el am învățat compoziție. […] Dar schițele acelea se pare că i-au plăcut lui Oschanitzky, și m-a întrebat: "Sabin, de unde vii tu, ești ardelean?" Și i-am spus "nu, mai rău, sunt bănățean!" Asta a fost providența. La 19 ani, eram unul dintre cei mai apreciați orchestratori în muzica ușoară din România! […] Dar în anii '60, Ricci[1] *era principalul orchestrator, avea masa plină de teme de orchestrat, nu mai dovedea și a început să mă instruiască pe mine. Nu eram chiar un începător dar țin minte că m-a corectat rău de tot… Prima orchestrație pe care mi-a acceptat-o a fost la o melodie de Aurel Giroveanu. Temistocle Popa, Alexandru Mandy, Camelia Dăscălescu erau autori recunoscuți, cu șlagăre la radio și televiziune, dar care nu orchestrau. Dacă scotociți în cardex-ul de la Radio veți găsi 1000 de piese orchestrate de Oschanitzky, dar veți găsi și 100 orchestrate de mine… Până în 1965, când am plecat la Conservatorul din Iași.* [2]

[1] Diminutivul lui Richard Oschanitzky

[2] Emisiunea "Cap de afiș", TVR 3, decembrie 2017, realizator Alex Vasiliu

https://biblioteca-digitala.ro

Cred că, în comparație cu compozitorii de muzică de film din Europa și din Statele Unite ale Americii, atât de valoroși și de cunoscuți, Richard Oschanitzky a avut un avantaj unic. În afara cunoașterii tuturor genurilor și stilurilor reținute de istorie, în afara adaptabilității la cerințele scenariilor și ale regizorilor, în afara rapidității cu care "livra" partitura, calități dovedite, dacă am vrea să citățm câteva nume celebre, de Dmitri Tiomkin, Richard Rogers, Henry Mancini, Lalo Schifrin, Vladimir Cosma, André Previn, - Oschanitzky a scris timp de patru ani (1962-1966) muzică pentru filme de animație și documentare. Mai ales pentru filmele de desene animate rolul compozitorului este ingrat: trebuie să cunoască tipuri diverse de muzică, în special tehnici componistice moderne, și mai trebuie să aibă calitatea de a esențializa discursul muzical de la câteva măsuri – la un singur acord. Iar ideea se cere îmbrăcată în sonorități originale, insolite. Totul pentru a susține imaginea. Având în vedere durata redusă a unui film de animație (10 minute), timp în care imaginea nu întotdeauna trebuia ilustrată muzical, este de înțeles munca autorului pentru a sluji desfășurarea filmică și a asigura unitate întregii producții artistice, inclusiv muzicale. În astfel de filme, Richard Oschanitzky a folosit elemente de scriitură modernă, cu multă percuție, orgă electronică și, în premieră la noi, efecte de studio, care demonstrează însușirea unor tehnici de compoziție din a doua jumătate a secolului XX, umorul și, mai ales, plasticitatea creației sale muzicale.

Deoarece în momentul începerii colaborării sale cu studiourile "Animafilm" și "Alexandru Sahia" modalitățile foarte moderne de închegare a substanței muzicale încă nu deveniseră monedă curentă, iar instrumentiștii familiarizați cu acestea erau foarte puțini, pentru că Oschanitzky stăpânea la perfecție arta cântului la pian și nu era nevoie de încă un instrumentist, în toate producțiile cinematografice pentru care a compus muzica, el a interpretat și partitura destinată clapelor. A fost un obicei păstrat toată viața, conferind partiturilor un plus de autenticitate și virtuozitate.

Am descris până acum primii ani de succese și drame din viața lui Richard Oschanitzky. Rămâne a fi luminată următoarea perioadă, cea mai prolifică, mai diversă și mai

https://biblioteca-digitala.ro

originală din creația sa în genurile concertant, cameral, coral, muzică de film, jazz-cameral, etno jazz, și jazz simfonic. În perioada ce urmează a fi comentată, Oschanitzky a demonstrat în mod strălucit raportul de egalitate între jazzul est-european și cel din America de Nord, viabilitatea genului hibrid până la el părelnic numit "jazz-simfonic", legătura tradiției cu avangarda, înțelegerea celor două concepții: predeterminarea pe bază de partitură și spontaneitatea pe bază de improvizație.

SUMMARY

Alex Vasiliu
Richard Oschanitzky: Tradition, Avant-garde, World Music

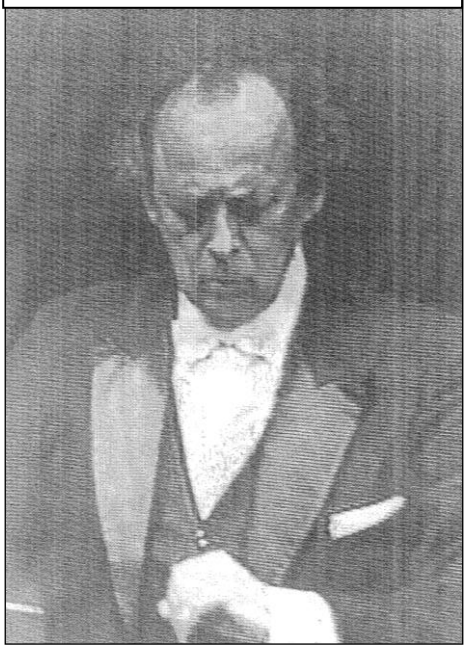
Richard Oschanitzky graduated from a non-musical high school, but he assimilated solid notions of music theory and sight reading, counterpoint and harmony from his father. In his adolescence he learned how to play the piano and organ. He obtained the highest mark at the admission exam of the Conservatoire in Bucharest for the Pedagogy and Composition Section. He won the admiration of the exigent Professor Mihail Jora. He was awarded important prizes. In May 1959 he was part of the group of eminent students expelled from the Conservatoire for political reasons. He worked all his life as a freelance professional, composing music for 40 films, for theatre performances, dozens of patriotic songs, chamber and concertante works, he made recordings for Electrecord, he participated in jazz festivals, he was a collaborator of the Berlin Television. He was a brilliant, complete, visionary, virtuoso musician.

https://biblioteca-digitala.ro

Dirijorul ERICH BERGEL

Gheorghe Muşat

Erich Bergel, ultima sa fotografie



Motto:
„Am suflet de român şi rădăcinile mele sunt în România.”

Erich Bergel s-a născut la 1 iunie 1930, la Râşnov – lângă Braşov – într-o familie de muzicieni şi a crescut practicând zilnic muzica de cameră, cântând la vioară, flaut, trompetă şi pian.

Spre sfârşitul anului 1945, Erich Bergel l-a întâlnit la Sibiu pe Kurt Mild, primul profesor de muzică care a avut un rol determinant în pregătirea sa.

Între anii 1950-1955, a urmat cursurile Conservatorului de Muzică „Gh. Dima” din Cluj, la dirijat, compoziţie şi orgă. Pe maestrul Antonin Ciolan l-a avut profesor la clasa de dirijat. Visul său din tinereţe, de a deveni organist şi cantor, nu s-a putut realiza sub regimul comunist din România.

În 1955, Erich Bergel, împreună cu orchestra Conservatorului al cărui dirijor era pe atunci şi cu un cor de amatori format din studenţi a prezentat în biserica reformată din Cluj oratoriul *Messiah* de G.F. Haendel şi *Stabat Mater* de I. S.

https://biblioteca-digitala.ro

Bach şi, mai târziu, oratoriul *Creaţiunea* de J. Haydn, lucrare care în ochii dictaturii comuniste aparţinea din punct de vedere ideologic „religiozităţii mistice” şi nu erau agreate oficial, Bergel fiind exmatriculat din Conservator cu două luni înainte de a-şi da examenul de stat, fiind repartizat „disciplinar” la Filarmonica din Oradea.

În 1959 se publică concurs pentru ocuparea unui post de dirijor la Filarmonica din Cluj, şi Erich Bergel îl câştigă.

Este arestat în 13 aprilie 1959, în pauza unei repetiţii cu orchestra Filarmonicii din Cluj, şi condamnat la 7 ani de închisoare pentru „crimă de uneltire împotriva orânduirii sociale”. În 4 octombrie 1962 este eliberat, dar nu primeşte înapoi postul de dirijor şi este angajat ca trompetist în orchestra Filarmonicii.

Revenirea spectaculoasă la pupitrul Filarmonicii, în aprilie 1966, după o întrerupere de 7 ani (3 ani în puşcărie şi 4 ani ca trompetist) a avut loc din cauza îmbolnăvirii (infarct) după primul concert al dirijorului american Fritz Mahler, iar al doilea concert de duminică dimineaţa a fost salvat de dirijorul Erich Bergel, când, fără nicio repetiţie şi în faţa unei săli arhipline, a dirijat din memorie *Simfonia a V-a* de Ceaicovski şi *Tablourile dintr-o expoziţie* de Mussorgsky - Ravel. După un succes uluitor şi această întâmplare fericită, Erich Bergel este numit din nou dirijor al Filarmonicii din Cluj.

Urmează o perioadă de mari succese între 1966-1970, cu cele mai bune orchestre din România. În 1968, aflând că Herbert von Karajan se ocupă cu studierea *Artei Fugii* de Bach, Bergel i-a trimis roadele cercetărilor sale ştiinţifice din perioada în care nu i-a fost permis să dirijeze, în forma unui manuscris de 540 de pagini (tipărit apoi în 1980 şi în 1985, în două volume, la editura muzicală „Max Brockhaus” din Bonn) şi a unei benzi de magnetofon, pe care imprimase la orgă ultima *Fugă*, completată de el, rămasă neterminată de Bach.

Tot în anul 1968, Erich Bergel primeşte o bursă de şase luni de la Karajan. Scrisoarea de invitaţie la Berlin a lui Herbert von Karajan, adresată lui Bergel după ce ascultase această bandă, a fost „pierdută” – şi reînnoită după un an de aşteptare zadarnică de către marele dirijor, adresându-se de această dată

https://biblioteca-digitala.ro

direct Ministrului Culturii – Pompiliu Macovei. Herbert von Karajan a numit lucrarea lui Bergel *de o importanţă epocală*.

Lui Erich Bergel i-au fost puse multe obstacole în calea realizării sale artistice, în România. Directorul Filarmonicii din Cluj, Sigismund Toduţă l-a programat în stagiunea 1971-1972 cu un singur concert la sediu, iar restul de 11 concerte, pentru completarea normei impuse de Minister, cu deplasări în localităţi ca: Turda, Câmpia Turzii, Războieni, Teiuş, Aiud, Dej, Hunedoara, Deva etc. Prin această măsură de bătaie de joc împotriva unui dirijor care tocmai deschisese stagiunea Filarmonicii din Berlin, precum şi printr-o scrisoare adresată Ministrului Culturii, directorul Filarmonicii clujene a intenţionat îndepărtarea lui Bergel de la această orchestră şi promovarea pe postul de director artistic, a discipolului său, dirijorul Emil Simon. Decisivă însă pentru hotărârea lui Bergel de a părăsi România a fost o convorbire cu preşedintele Uniunii Compozitorilor Ion Dumitrescu, în toamna anului 1971, când acesta i-a spus: „Bergel, înaintează actele şi pleacă din ţară”. Atunci şi-a dat seama că nu se mai poate avea un viitor în România.

În 1977, Ion Voicu fiind directorul Filarmonicii „George Enescu”, l-a invitat pe Bergel să dirijeze două concerte la Ateneul Român. Bergel a răspuns pozitiv, oferindu-şi colaborarea fără pretenţii la vreo retribuţie bănească, în favoarea sinistraţilor în urma cutremurului din martie 1977. Fiind în drum spre Bucureşti, Bergel a primit o telegramă de la directorul ARIA – Vasile Florea – să nu mai vină în ţară, deoarece concertele „se amână”! Ce s-a întâmplat? Unul dintre colegii săi de baghetă, Mihai Brediceanu, aflând de invitaţia lui Ion Voicu, a predat prin soţia sa, artista Dina Cocea, un memoriu care mai era semnat de încă doi dirijori din Capitală şi de unul din provincie, Elenei Ceauşescu, în care l-au făcut pe Bergel „fugar” şi „trădător”, după care „tovarăşa Elena” a ordonat anularea invitaţiei. În ceea ce priveşte calitatea de „fugar”, Bergel nu a fost în ilegalitate.

Cererea sa de repatriere în Germania a fost aprobată de Consiliul de Stat în anul 1973. Bergel considera că era de datoria lui de român să facă cunoscută pretutindeni în lume creaţia muzicală românească. Nici un dirijor român din prezent nu a

https://biblioteca-digitala.ro

dirijat în străinătate un număr atât de mare de lucrări româneşti, cum a făcut-o Erich Bergel.

Pe toate continentele, „the Romanian conductor" a reprezentat cu cinste prestigiul poporului român, dirijând un număr de 184 de orchestre simfonice prin 34 de ţări, printre care în 28 de capitale.

La Filarmonica din Berlin a deschis stagiunea 1971-1972 cu *Simfonia I* de George Enescu, lucrare pe care a mai dirijat-o la Festivalul de la Bayreuth, la Viena, Köln, München, Manchester, Toronto etc.

Alături de altă lucrări de Enescu, a dirijat compoziţii de Paul Constantinescu, Zeno Vancea, Theodor Rogalski şi Liviu Glodeanu, la Stuttgart, Londra, Paris, Minneapolis, St. Louis, Tokio, în multe alte centre importante, precum şi la diferite festivaluri din toată lumea. Erich Bergel figurează pe afişele Filarmonicii din Berlin din decembrie 1979, în categoria A de dirijori, alături de Herbert von Karajan, Lorin Maazel şi Claudio Abbado.

Din 1979 şi până la pensionare, în 1995, Erich Bergel a fost profesor la Academia de Muzică din West-Berlin, de unde a întreprins turnee pe tot globul. Concomitent a mai fost şeful orchestrelor simfonice din Houston, Texas – BBC, Wales, Radio BRT – Bruxelles, Auckland – Noua Zeelandă, Cape Town – Africa de Sud şi al Filarmonicii din Budapesta (1989-1994).

Ultima orchestră unde a fost Director muzical a fost Rio de Janeiro. A fost 9 ani de zile dirijorul Orchestrei Internaţionale de Tineret de la Bayreuth. A dirijat peste 1500 de concerte în toată lumea şi despre el au apărut 4500 de articole şi critici muzicale. Iată câteva fragmente: „Un dirijor genial"; „Unul dintre cei mai mari dirijori ai timpurilor noastre"; „Cel mai mare dirijor al şcolii româneşti după Celibidache".

După revenirea sa în ţară, după Revoluţie, în urma unei întreruperi de aproape două decenii, lui Bergel i s-au conferit o mulţime de titluri de onoare, medalii, distincţii etc., în semn de recunoştinţă pentru munca sa merituoasă, cum sunt titlurile de Cetăţean de Onoare al oraşelor Cluj şi Braşov, de Director Onorific al Filarmonicii din Cluj, precum şi titlul de Doctor Honoris

https://biblioteca-digitala.ro

Causa al Academiei de Muzică din Cluj-Napoca şi al Universităţii de Muzică din Bucureşti.

Fratele său, scriitorul Hans Bergel a fost primul care a scris o carte despre Erich Bergel, intitulată *O viaţă de muzician: Erich Bergel*, apărută în Germania în 2006, la editura Geham-Musik-Verlag, tradusă şi în limba română de Fundaţia Academia Civică, în 2013. Este povestea unei vieţi, scrisă din perspectiva fratelui şi recompusă din amintiri personale, din dialoguri, scrisori şi mărturii.

În cartea mea de debut, *Amintirile mele despre Erich Bergel* (Editura Risoprint, 2007), am evocat personalitatea marelui dirijor, împletind amintiri personale cu o vastă documentaţie de arhivă, biografia, invidiile, închisoarea, cariera fulminantă, dar şi adevăruri, unele neştiute până acum. M-am folosit şi de cele 66 de scrisori şi 52 de vederi pe care mi le-a trimis din toată lumea.

Erich Bergel mi-a fost întotdeauna un exemplu extraordinar, m-a onorat cu prietenia lui şi am petrecut împreună momente de înaltă elevaţie artistică. Prietenia noastră s-a întărit în timpul în care am fost 4 ani de zile colegi în compartimentul de trompetă al Filarmonicii clujene.

Personalitatea lui Erich Bergel m-a preocupat şi în volumul *Lumini şi umbre. Din nou despre Erich Bergel, cu documente preluate din Arhiva CNSAS* (Editura Ecou Transilvan, Cluj-Napoca, 2014), configurând nu numai portretul spiritual al unui personaj tragic, ci şi o epocă dramatică în care delaţiunea era unul dintre principiile de funcţionare a unui regim al terorii, deconspirând fără menajamente, pe baza documentelor CNSAS, despre legăturile cu Securitatea ale unor personalităţi importante ale vieţii muzicale româneşti, cu intrigile unor colegi de baghetă împotriva lui Erich Bergel, care au dus în 1959 la arestarea şi condamnarea acestuia.

Aş spune că Erich Bergel a fost un mare om într-o epocă de oameni mărunţi care l-au „lucrat” şi invidiat. Dispariţia argumentului fizic nu anulează iluminarea veşnică pe care o duc peste timp faptele sale lăsate moştenire. Mărturia sonoră pe care o mai avem cu unele din cele mai mari orchestre ale lumii, ni se pare astăzi cu atât mai preţioasă.

https://biblioteca-digitala.ro

68 de ani nu este o vârstă la care se moare. La plecarea prematură dintre noi a unui dirijor trecut prin multe greutăţi au contribuit şi unii care astăzi nu suportă să li se spună adevărul.

Erich Bergel va rămâne însă pentru toate orchestrele din lume şi pentru cele din ţară un mare dirijor, unul dintre cei mai mari ai timpului său.

SUMMARY

Gheorghe Muşat
Conductor Erich Bergel

On all the continents, conductor Erich Bergel was a worthy representative of Romania's cultural image, conducting one hundred and eighty-four symphony orchestras in thirty-four countries and twenty-eight capitals.
The last orchestra whose musical director he was was Rio de Janeiro. He was the conductor of the Bayreuth International Youth Orchestra for nine years. He conducted over 1500 concerts all over the world and 4500 articles and reviews were written on him. Here are a few fragments: "A conductor of brilliant talent"; "One of the greatest conductors of our times"; "The greatest conductor of the Romanian school after Celibidache".

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Un meloman insolit se destăinuie (II)

George Bălan

(continuare din Revista Muzica nr. 2 / 2019)

Contrar celor spuse de alții despre mine, n-am devenit niciodată un critic adevărat. Și n-am devenit pentru că n-aveam nici dorința, nici, probabil, înzestrarea necesară. Am produs, desigur, lucruri interesante, dar nu în calitate de comentator mai mult sau mai puțin sagace al concertelor și spectacolelor. Acceptam această sarcină când împrejurările mă constrângeau, însă nu-mi plăcea respectivul gen de relații cu muzica. Nu era pe gustul meu această nerăbdare cu care criticul, adesea de azi pe mâine, trebuia să formuleze judecăți destinate unui număr extrem de restrâns de interesați. Nu mă complăceam nici în a sluji efemerul cu regularitatea și constanța pe care le vedeam la cronicarii titulari ai diferitelor gazete: ei frecventau sălile de concert sau de operă ca niște funcționari mai preocupați de ce aveau să scrie decât de ceea ce ascultau. Vocația de care mă simțeam animat, întru totul muzicală în esență, nu corespundea niciunei profesiuni cunoscute în cadrul acestei arte. Consimțeam să practic meseria de critic în lipsa altui mijloc de a mă lega de muzică și de a mă pune în serviciul ei.

Dar puțin câte puțin pătrunse în articolele mele o temă până atunci total absentă în dezbaterea publică: soarta muzicii în spiritul și în viața ascultătorului. Nimeni, dintre muzicieni, nu manifesta interes pentru cel căruia muzica i se adresa și a cărui capacitate de înțelegere nu fusese niciodată cultivată. Întrevedeam tot mai clar câmpul de activități corespunzând unei vocații muzicale atât de puțin convenționale ca a mea.

https://biblioteca-digitala.ro

Deoarece nu mă simțeam nici muzician, nici critic, ci auditor, serviciile pe care le-aș fi putut aduce acelora ce nu știau să asculte sau nu descoperiseră încă frumusețea audiției îmi păreau cea mai bună posibilitate de a mă realiza. La rigoare prin intermediul cuvântului scris, dar mai cu seamă prin canalul expresiei orale. Să pot comunica prietenește, adică frățește, cu persoane dornice să aibă acces la secretele înțelegerii muzicale și să le împărtășesc ceea ce putusem descoperi: aceasta se contura ca formă supremă de realizare a visurilor mele de auditor „misionar".

Cum aveam în general o mare libertate de alegere a subiectelor de tratat, duceam, puțin câte puțin, pe planul al doilea concertele și spectacolele a căror recenzare mă plictisea îngrozitor, fie și numai fiindcă eram conștient de inutilitatea lor. În locul comentariilor amabile ori malițioase despre o nouă compoziție sau despre un virtuoz pianist, am adus pe primul plan probleme privind arta de a asculta și o voință de a educa nenumărați auditori, care nici măcar nu bănuiau rațiunea de a exista a muzicii și spiritul în care trebuiau să și-o apropie. Adică: auditorul privilegiat care eram, căci dispuneam de posibilitatea de a influența opinia publică, se adresa fraților lui a căror ignoranță și deopotrivă a căror aspirație le cunoșteam, cu cea mai sinceră dorință de a le veni în ajutor. Câțiva colaboratori tineri pe care-i aveam în jur se însărcinau cu ceea ce se numește „cronica" evenimentului muzical curent.

*

Noblesse oblige! Responsabilitățile față de opinia publică nu-mi permiteau să mai întârzii în starea de ignoranță muzicală în care mă găseam. Ca să-i pot ajuta pe ceilalți să asculte cum trebuie și să înțeleagă, era necesar ca eu însumi să știu mai mult decât ei, iar pregătirea mea muzicală comporta niște lacune imense. Scuzabile din cauza vârstei, acestea nu puteau să dăinuie. Aveam de luat o hotărâre care mă făcea credibil din punct de vedere profesional, la înălțimea sarcinii pe care singur mi-o impusesem.

Intrarea în jurnalismul muzical mă făcuse să-mi întrerup, fără mare regret, studiul literelor. Îmi propuneam să reconsider

https://biblioteca-digitala.ro

pe parcursul unui an întreg situația de student în lumina noilor perspective ce mi se deschideau. După o gândire intensă și o adevărată luptă cu mine însumi, m-am hotărât să fac *tabula rasa* cei trei ani de studii psihologice și literare și să iau de la început drumul universitar, intrând la Conservatorul de muzică. „Ce vârstă aveți?" m-a întrebat un membru al comisiei, la examenul de admitere. "Douăzeci de ani" i-am răspuns cu conștiința încărcată de a fi risipit un timp atât de prețios în ocupații, e drept, respectabile în sine, dar care n-aveau nimic în comun cu preocuparea mea autentică, târziu descoperită. "Ah, nu e prea târziu" zise el, „pentru a înțelege mai bine ce vă trebuie ca să ne criticați cu mai multă dreptate și poate cu mai puțină virulență." Înghițind pilula, m-am întors către profesorul de solfegiu, care tocmai începea să mă examineze.

*

Timp de cinci ani am suportat chinurile învățământului căruia mă încredințasem, e adevărat, fără mari iluzii, fără să-i bănuiesc, totuși, incompatibilitatea cu simțul meu muzical. Pe deasupra, trebuia să-l acordez cu îndatoririle de redactor. În principiu, dimineața aparținea școlii, iar după amiaza, redacției. Acestei alternanțe i se adăuga, seara, concertul și spectacolul pe care trebuia să le frecventez ca să le pot judeca în felul în care se reflectau în revistă. Noaptea târziu sau în zori, îmi făceam temele pentru ziua următoare. Adevărate acrobații de organizare erau necesare ca să mă pot regăsi de unul singur, în tête-à-tête cu muzica.

În mod normal, cei cinci ani de studii forțate ar fi trebuit să-mi distrugă muzicalitatea înnăscută și să mă facă să uit ceea ce resimțeam ca fiind vocația mea. Conservatorul nepropunând o secție adecvată, mă resemnasem să urmez cursurile care ar fi făcut din mine un pedagog sau un muzicolog. Ni se îndesau în capete tot felul de cunoștințe tehnice și istorice a căror acumulare îi făceau bietului student, ca să-l parafrazez pe Montaigne, un cap bine umplut, mai degrabă decât un cap bine făcut. În plus, erau așa zisele științe sociale, adică de ideologie comunistă, absolut obligatorii și cu exigențe politice foarte severe. Ele desăvârșeau efectul antimuzical al sistemului, ceea

https://biblioteca-digitala.ro

ce avea drept consecință adesea transformarea în dezgust a ardorii inițiale a viitorului muzician, legată și de ingeniozitatea vârstei.

Faptul că în nici un conservator din lume nu se predă arta de a asculta muzica împreună cu disciplina care conduce spre aceasta, este un aspect scandalos, de neconceput, al pedagogiei muzicale universale. Ne lăsăm formați sau mai degrabă dresați ca viitori compozitori sau interpreți care aspiră să se poată adresa unui public, fără să ne facem nici cea mai mică idee despre felul cum funcționează percepția și înțelegerea auditorului. Tot ceea ce învață studentul pe acest subiect este să citească muzica pe note, dintr-o partitură. Luați-i această cârjă ca să-l faceți ascultător profesionist, el își va vedea superioritatea profesională coborâtă la superficialitatea și la mediocritatea unui diletant oarecare.

De la începutul studiilor muzicale, m-am aflat pe picior de război cu aceste mentalități, inclusiv ale profesorilor. Mă achitam conștiincios, cu toate că împotriva dorinței mele, de sarcinile studențești, dar îmi asumam, cu o siguranță crescândă, formația adevărată: aceea care corespundea credinței mele proprii și se opunea sistemului atotputernic.

Era totodată o chestiune de supraviețuire muzicală. Depășit de nenumăratele sarcini pe care le impuneau profesorii și simțindu-mă amenințat de efectul lor ce mă secătuia, am devenit conștient de singura salvare posibilă: să mă refugiez în muzică și să-mi extrag din ascultarea personală forța necesară ca să contracarez ceea ce era antimuzical în acest învățământ detestabil. Ochii mei tocmai ce se deschideau, iar urechile mele se aplecau în fața acestui univers infinit care este lumea muzicii. Foamea de cunoaștere nu-mi putea fi satisfăcută de lectura partiturilor, nici de cântatul la pian (instrument obligatoriu) – erau sărmane succedanee. Gramofonul îmi oferi soluția. Comparat cu mijloacele pe care tehnica avea să le pună mai târziu la îndemâna tuturor, instrumentul meu era desigur primitiv. Totuși el îmi permitea accesul la un număr considerabil de opere muzicale, cu condiția să pot dispune de discurile necesare. Asta nu era ușor, dar devenea din ce în ce mai fezabil. Cel ce caută cu fervoare e condus în mod imperios

https://biblioteca-digitala.ro

către locurile unde dorința lui va fi satisfăcută. Puțin câte puțin, am descoperit numeroase surse de unde să-mi procur aceste discuri, condamnate să dispară în a doua jumătate a secolului: mari, grele și făcând 78 de turații pe minut, ceea ce impunea ca o simfonie de Beethoven să fie înregistrată pe cinci sau șase asemenea discuri. Pentru o operă cantitatea de discuri era dublată sau triplată.

Era, natural, incomod însă nu părea astfel în amintirea celor care aveau să beneficieze de descoperirile timpurilor viitoare. La această epocă, adică prin anii 1949-1954, îmi simțeam împlinită dorința de a pute asculta ceea ce voiam după bunul plac. E adevărat, calitatea sonoră a reproducerii era mediocră, comparată cu ceea ce difuzoarele ulterioare aveau să ne ofere, însă nu resimțeam aceasta ca pe ceva supărător. Erau mai puține exigențe fiindcă nu fuseserăm încă „stricați". Încercam satisfacția celui care, necunoscând luxul, nu-i simte încă nevoia sau lipsa.

*

Câte ceasuri de încântare am petrecut în compania acestui prieten care-mi devenise bătrânul gramofon! Îi datorez bazele culturii mele muzicale. Prin el m-am familiarizat în mod aproape sistematic cu principalele opere ale repertoriului simfonic. Simfoniile de Beethoven, de Schubert, de Brahms, de Berlioz, de Franck se numără printre primele descoperiri, unele mai exaltante decât altele.

Mi se revelă o nouă plăcere: aceea a ascultării repetate. A doua sau a treia oară, ascultarea aceleiași simfonii de Beethoven permitea să observ detalii ce-mi scăpaseră până atunci, iar cunoașterea îmbunătățită ce rezulta era însoțită cu un surplus de emoție. Era cu totul nou și entuziasmant!

Totuși, nu puteam să-mi fac din această descoperire uzajul pe care l-aș fi dorit. Aceste discuri își pierdeau calitatea destul de repede. Cu fiecare ascultare viața lor se scurta. Dacă făceai abuz, îmbătrâneau vertiginos. Noua mea plăcere se lovea deja de limite.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Descoperisem instrumentul cercetării mele, al acestei cercetări care nu exista nici în viața muzicală, nici în învățământ. Pentru toată lumea, discul era doar un mijloc de delectare vulgară sau mai rafinată, ascultarea în sine nu conta în mod esențial decât în raport de emoțiile sau destinderea pe care erau în măsură să le furnizeze. Nimeni nu concepea ideea că un ascultător, străin de tehnică, ar putea întreprinde o investigație pe cont propriu și din propriul său punct de vedere și că această investigație să fie forma cea mai înaltă a bucuriei melomanului. Ori, asta e chiar ideea care creștea în mine cu încetul, dar cu o tenacitate irezistibilă.

A face critică muzicală îmi devenise o corvoadă și numai ascultarea pură și solitară, departe de „public" îi ușura greutatea. Dacă luam cu voie bună pana ca să scriu, nu o făceam pentru a comenta concertele, ci ca să formulez o manieră accesibilă pentru cât mai mulți a acestei ascultări speciale. Publicam destule articole în care descriam deopotrivă arcanele limbajului muzical și pe cele ale sufletului, așa cum se revelau ele unei ascultări răbdătoare și investigatoare ca a mea. Îmi amintesc, printre altele, amplul ecou ce l-a avut o atare meditație asupra *Apassionatei* de Beethoven, căreia îi evocam sensul tragic și totuși înalt dătător de viață.

Înțelegeam încă superficial atât sufletul, cât și muzica, dar orientarea acestor articole constituia un punct de pornire indestructibil pe care evoluția mea ulterioară avea să-l aprofundeze, niciodată să-l infirme. Puțin înainte de a împlini 30 de ani, aceste articole destinate melomanului dornic să înțeleagă și capabil de a face efortul necesar aveau să fie adunate într-un volum, prima mea carte. ***Muzica, o artă greu de înțeles?*** Investigația a cărei expresie erau articolele respective n-ar fi fost posibilă fără aportul acestui primitiv aparat ce întrecea în mod magnific imperfecțiunile urechii și ale spiritului.

*

Evoluția și perfecționarea acestui lector de muzică înregistrată a avut mai multe influențe asupra abordării mele

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale. Fiecare progres tehnic crea noi posibilități de aprofundare a muzicii ascultate sau le ameliora pe cele precedente. Tehnica devenea astfel o provocare pentru auditorul conștient: ea îl invita să se ridice la înălțimea inteligenței pe care o datoram acestor uimitoare cuceriri.

În măsura în care ascultarea luase forma unei cercetări pasionate presupunând în mod necesar un spirit creator, auditorul trebuia să facă față acestor exigențe ale tehnicii la fel ca și compozitorul odinioară. Muzica simfonică sau muzica pentru pian a secolelor XVIII și XIX datorează enorm muncii modeste a nenumăraților artizani care perfecționau fără încetare instrumentele. *Clavecinul bine temperat* de Bach ori *Hammerklavier* de Beethoven ar fi fost de neconceput fără evoluția care se producea în construcția de instrumente. Aceasta a condus la apariția marii orchestre simfonice cu bogata ei paletă sonoră. Compozitorii erau extrem de atenți la aceste inovații tehnice și adaptau gândirea muzicală la transformarea instrumentelor tradiționale. Tot astfel, auditorul care vibrează la unison cu timpul lui trebuie să-și pună gândirea muzicală (care diferă atât de cea a compozitorului cât și de cea a interpretului) în acord cu dezvoltarea instrumentului său de ascultare și de investigație.

Îmi rememorez, nu fără o anume nostalgie, această evoluție, al cărei tempo, în continuă accelerare, reclama din partea auditorului o reajustare potrivită a obiceiurilor lui de ascultare. Eu am parcurs-o de la un capăt la altul.

*

În această evoluție au existat mai multe cotituri. Prima, care a avut un impact răvășitor asupra modului de a asculta, a fost trecerea de la discul cu 78 de turații la cel cu 33 de turații, numit și microsion. În România, am cunoscut această inovație puțin înainte de mijlocul anilor 50. Era primul disc „compact”: mai fin și incasabil, unul singur era de ajuns pentru o simfonie, două puteau să conțină o operă mare. Comoditatea ce rezulta de aici era evidentă. Mai puțin evidentă era datoria ce decurgea pentru auditorul capabil să vadă în muzica lui mai mult decât un divertisment. I se sugera să pătrundă adânc în aceste avantaje

https://biblioteca-digitala.ro

tehnice, ce facilitau considerabil ascultarea, avantaje de un gen mai nobil în privința calității acestei ascultări. Cum rezistența discului era cu mult superioară, auditorul dispunea acum de o posibilitate mai mare – nu nelimitată, totuși – de a repeta ascultarea aceleiași muzici. Netrebuind să vegheze la schimbarea prea frecventă a discului, el se putea bucura fără întrerupere de o mișcare simfonică și adesea chiar de o simfonie clasică întreagă: un mare ajutor pentru concentrare. Am norocul, în plus, că mi-am dat seama de aceste beneficii, dincolo de vulgara comoditate, și de a le fi lăsat să influențeze calitatea ascultărilor mele. Comoditatea o plăteam printr-un efort crescut de a urmări fluxul muzical astfel încât să-mi scape cât mai puține detalii, iar ideile melodice conducătoare să-mi devină clare.

La acea vreme, când românii n-aveau deloc acces la piața occidentală, principala sursă de discuri era industria muzicală sovietică, cehă și ungurească. Presupun că această producție era cantitativ inferioară celei a țărilor situate de cealaltă parte a cortinei de fier, însă, din ce-mi amintesc, calitatea ei era pe deplin satisfăcătoare. Sovieticii, pe deasupra, erau la egalitate cu apusul în materie de aparate reproducătoare, cele pe care le numeam *„pick up”.* Dotate cu un difuzor de performanță modestă, ele erau capabile să redea muzică asigurându-i o plenitudine sonoră de neimaginat în cazul gramofonului. Comodă și ușor de deplasat, noua unealtă muzicală îi sugera auditorului sensibil că putea să-i devină însoțitor permanent, gata să-i îndeplinească orice dorință. La fiecare din numeroasele mele călătorii în țările socialiste, frecventam cu aviditate magazinele specializate care să-mi permită îmbogățirea colecției de discuri microsion și să ameliorez calitatea reproducerii lor. Înțelegeam tot mai bine că adevărata rațiune de a fi a progresului tehnic nu era să facă ascultarea mai confortabilă, ci să facă ascultătorul mai exigent vizavi de el însuși în atitudinea sa față de muzică.

*

În aceeași măsură, se impunea un instrument de ascultare mai puțin comod, însă oferind alte avantaje:

https://biblioteca-digitala.ro

magnetofonul. Manevrarea lui era mut mai complicată, iar prețul îl făcea mai puțin accesibil. Dar el permitea utilizatorului să înregistreze personal muzica dorită, completând și lărgind astfel ceea ce îi prezenta piața de discuri și oferta destul de restrânsă. Sursa putea fi radioul, un disc sau chiar manifestări muzicale *live.* Era un stimulator excelent pentru spiritul de inițiativă al auditorului, o invitație în plus la libertate.

Dar marea superioritate a magnetofonului din punctul de vedere al ascultării, era aceea că permitea întreruperea și întoarcerea asupra unui pasaj ce trebuia clarificat înainte de a merge mai departe – un demers practic inaplicabil discului microsion. Mărturisesc această superioritate cu înțelegerea mea de astăzi, căci atunci nu vedeam în ea ceva ce l-ar putea privi pe auditor. Să pătrunzi într-o manieră atât de drastic analitică în discursul muzical ar fi contrazis sensul frumuseții și al emoției muzicale așa cum îl concepeam pe atunci. Avantajele ce se puteau trage îmi păreau că-i privesc doar pe inginerii de sunet, pe tehnicienii din studiourile de înregistrare.

Totuși instinctul mă presa cu putere către acest mijloc fascinant de a deveni eu însumi producătorul muzicii pe care îndrăgeam s-o ascult. Căpătase pentru mine o importanță comparabilă celei a calculatorului de astăzi. Când într-o zi mi-a fost confiscat de vameșii sovietici, m-am aflat în culmea disperării. Era cel mai bun aparat fabricat la Moscova, a cărei cumpărare mă costase multe sacrificii. Dar n-aveam dreptul să plec înainte de sfârșitul studiilor și nu mă aflam încă în acel moment.

Banda magnetică completa de minune serviciile aduse de către noul disc. Auditorul era acum în posesia uneltelor de ascultare punând serios în discuție percepția tradițională asupra muzicii – pasivă și hedonistă – și constituindu-se într-o adevărată provocare pentru o societate de consum gata să confiște în profitul ei nevoile spirituale ale omului. Din nefericire, ea avea să-și adjudece chiar acele creații magnifice ale inteligenței umane și să și le aservească.

Importanța întreruperilor și a întoarcerilor am înțeles-o cu fascinație puțin mai târziu, când a apărut varianta miniaturală a magnetofonului: *magnetocaseta.* Înlocuind benzile cel mari și

https://biblioteca-digitala.ro

grele, casetele minuscule îi făceau utilizarea simplă și plăcută. Cum se găsea la dispoziția oricui și putea fi pitit în buzunar, micul aparat deveni de îndată însoțitorul muzical preferat al milioanelor de melomani de pe suprafața globului. Doar o minoritate își putea permite luxul unui magnetofon; la un preț modic, magnetocasetofonul foarte ușor de purtat reprezenta triumful spiritului democratic în consumația muzicală – cuvântul e oribil, dar caracterizează bine locul acestei arte în societatea modernă. Cea mai mare parte a magnetocasetelor era prevăzută cu un contor care permitea auditorului celui mai exigent să regăsească pasajul pe care dorea să-l aprofundeze sau pur și simplu să-l aprecieze. Era de asemenea un mijloc de a găsi locul exact al fiecăreia dintre piesele înregistrate.

Pricepeam, în fine, cât de revoluționare erau marea și mica bandă magnetică. Ele instalau auditorul și ascultarea într-un fel de laborator unde tot soiul de investigații în structura intimă a operei puteau fi întreprinse. Era invitația cea mai explicită la o abordare radical nouă iar eu am fost aproape stupefiat să-i recunosc importanța. Această descoperire mergea în pereche cu o evoluție a modului meu de a înțelege frumusețea și emoția muzicale. A întrerupe fluxul sonor în timpul ascultării pentru a-l examina mi s-a părut tot mai puțin o profanare în măsura în care o asemenea invenție analitică revela logica ascunsă a gândirii muzicale, răspunzătoare de frumusețe și de emoție. Prin cunoaștere am început să văd rațiunea profundă a iubirii pentru muzică. O cunoaștere care, departe de a reduce la neant bucuria ascultării, o înălța pe un plan superior .

E întru totul posibil ca foarte mulți amatori de muzică să fi pus în valoare aceste posibilități oferite de magnetocasetă, însă ei se vor fi izbit, fără îndoială, de caracterul puțin precis al serviciilor aduse de contor: cifrele nu erau prea stabile, iar o eroare de manevrare era suficientă ca să transforme ordinea în dezordine. Însă ei vor fi descoperit satisfacția imediată de a putea reveni înapoi, de a relua un pasaj, ceea ce un auditor n-ar putea trăi decât asistând la repetiția unui concert – experiență rarisimă.

https://biblioteca-digitala.ro

În ceea ce mă privește, la acest nivel de dezvoltare a mijloacelor de ascultare mi s-a cristalizat ideea de meditație muzicală: nu numai ca utilizare a unui decor muzical, ci ca pătrundere lucidă în intimitatea discursului muzical prin care ne lăsăm foarte conștient ghidați. Timp de câțiva ani am fost însoțit în cercetarea mea de această micuță cutie cu muzică. Împreună cu toate descoperirile prin care ea îmbogățea ascultarea, dar totodată și cu toate neajunsurile legate de caracterul aproximativ al funcționării ei.

*

Aceste neajunsuri aveau să fie măturate în mod miraculos de discul compact și de lectorul lui adecvat. Noul aparat, un pic mai mare decât magnetocaseta, dar tot portabil, aducea la un punct culminant toate progresele tehnice cărora microsionul le deschisese calea. Pe deasupra, el nu era limitat în funcționare, de niciuna din imperfecțiunile prezente la fiecare nivel al acestei evoluții. El încorona o întreagă evoluție, precum pianul timpurilor moderne în raport cu clavecinul de pe vremea lui Couperin.

Lectorul de discuri compacte făcea posibilă, grație tehnicii electronice, o precizie absolută în operațiile de investigare structurală și o rapiditate uluitoare în toate cercetările muzicale. Era invitația supremă făcută de geniul tehnic omului la o schimbare fundamentală a manierei de a asculta. Pentru ureche, ea căpăta o semnificație comparabilă cu instrumentele care permiseseră ochiului să scruteze misterele infinitului mare și pe cele ale infinitului mic. Auditorul, se va ridica el la înălțimea acestui dar al științei? Va porni el în explorarea macrocosmosului și a microcosmosului muzical? M-am concentrat pe idee, lăsând la o parte un pseudoextaz care ar fi justificat obnubilarea gândirii. Grație efectului stimulator al discului compact, cunoașterea câștiga teren, pentru mine, din plin, înaintea vechilor motivații sentimentale ale ascultării muzicale, reintegrându-le pe acestea într-un alt proces, mult mai complex și cu consecințe de neconceput mai înainte.

https://biblioteca-digitala.ro

II
Modernitatea: Primele întâlniri

Dar am ajuns într-un punct foarte avansat al evoluției mele, fără să fi evocat dezvoltarea mai profundă, dincolo de acest entuziasm excesiv pentru instrumentul în continuă perfecționare al auditorului. Se impune deci să fac o întoarcere ca să-l regăsesc pe cel ce eram descoperind cu mare uimire discul microsion.

În acea vreme, gustul meu muzical era foarte conservator. Nu din lene spirituală, ci din pricina dictaturii comuniste: considerând arta modernă occidentală decadentă, regimul îi împiedica difuzarea cu strășnicie. Noi, tinerii, nu cunoscuserăm decât foarte vag direcția luată de muzică după Wagner. Acesta era ultima limită a ceea ce estetica marxist-leninistă putea accepta în materie de noutate și îndrăzneală. Și încă, trebuia să dai dovadă de un spirit foarte critic în privința acestui compozitor, care era prezentat, alături de Nietsche, ca un vestitor al Germaniei hitleriste. Nu era bine să nu ai spiritul leneș din născare: climatul de teroare ideologică încuraja tendința spre lene spirituală existentă potențial în fiecare. Eu nu făceam excepție de la regulă. Până în momentul când a apărut Șostakovici.

*

Opera acestui compozitor era imaginea sonoră a schizofreniei timpului: conflictul dintre aspirația înnăscută a omului către țărmuri mereu noi și slăbiciunile – în cazul de față, spaima de puterea amenințătoarea a Statului – care îl lega de țărmul vechi, înăbușind în el orice dorință de a se avânta în larg. Altfel spus, hărțuiala, locuind adesea în aceeași ființă, între spiritul de rebeliune novatoare și acela de conformism servil. Atât omul Șostakovici, cât și creația lui ofereau un astfel de exemplu tipic.

Pentru a supraviețui într-un stat totalitar unde atâtea spirite strălucite fuseseră menite unui sfârșit tragic, tocmai fiindcă străluceau prea mult, el își violenta adesea propria

https://biblioteca-digitala.ro

natură și se străduia să placă potentaților zilei. Asta însemna: a scrie o muzică flatând urechea și în același timp să mimezi un devotament absolut față de cauza comunismului. Devotament a cărui expresie supremă trebuia să fie glorificarea explicită a acelui călău zeificat care era I.V. Stalin. Compozitorul a făcut asta în mai multe rânduri, culminând în 1949 cu o operă care i-a adus iertarea pentru toate așa zisele rătăciri anterioare, la vremea lor pedepsite aspru de către Partid. Intitulată *Cântarea Pădurilor*, ea celebra acțiunea de împădurire a stepelor îndepărtate, simplu pretext pentru apoteoza delirantă (dublă fugă finală!) a celui pe care textul acestei muzici îl numea „Marele Grădinar", versiune sovietică a lui Big Brother. Era, lucru straniu, un oratoriu, gen eminamente religios, pe care compozitorul părea că vrea să-l laicizeze, însă care, în realitate, își păstra perfect funcția tradițională, doar cu substituirea zeului. Muzica era foarte plăcută de ascultat, chiar entuziasmantă, și n-avea nevoie de o a doua audiție ca să-și dezvăluie toate frumusețile. Nepunând deci absolut nicio problemă auditorului, era atât de popular și de melodios acest oratoriu, încât a convins întreaga ierarhie a Partidului până la cel mai înalt nivel, în așa măsură, încât a fost încununat cu Premiul Stalin din acel an. Marele maestru al compoziției care era Șostakovici demonstrase că era capabil de orice, chiar și de a flata gustul vulgar al celor care-l făceau să tremure, iar el tremura în sensul literal al cuvântului.

Cântarea Pădurilor trebuie să-i fi decepționat puternic pe muzicienii cultivați, cunoscători, care puteau distinge adevărata valoare muzicală de cea falsă și știau care erau adevăratul mesaj și adevăratele posibilități ale autorului. De exemplu, un Prokofiev sau un Haciaturian, foarte familiarizați cu spiritul de avangardă și care, aflându-se în aceeași situație politică, nu s-au coborât niciodată într-atât de jos în încercările de a plăcea persecutorului lor. Spre marea mea rușine, nu făceam parte din acea minoritate de spirite lucide, însă aveam cel puțin scuza vârstei cu toată ignoranța care i se atașa. Discernământul îmi lipsea încă, erau suficiente câteva melodii seducătoare într-o muzică nouă, ca să-i laud meritele. Și cum muzica oratoriului mă încânta prin temele lui ușor de fredonat,

https://biblioteca-digitala.ro

am luat-o în serios și am văzut în ea o capodoperă a artei socialiste. Autoritatea deja mondială a compozitorului avea importanța ei, căci semnată de un nume atât de prestigios, arta *Cântării Pădurilor* îmi influența înțelegerea prin ocolișul celebrității. Astfel am sfârșit prin a crede că aveam, într-adevăr, de-a face cu o muzică nu doar autentică, dar chiar normativă: un model de felul în care se conciliază exigențele marii arte cu necesitățile marelui public. Un model de a gândi care a devenit cel al tuturor muzicienilor cuceriți de demagogia comunistă. Începea să plouă cu oratorii în toate țările – satelit, omagiindu-l mereu pe același „Mare Grădinar" pe care îl vedeam veghind etern de la Kremlin, la bunăstarea adoratorilor săi. Această eternitate fu, cu toate acestea, foarte scurtă…

*

Cam la trei ani după declanșarea acestui potop de laude pe jumătate politice, pe jumătate religioase, se dovedi că toate urările lor de viață lungă întru fericirea clasei muncitoare universale nu putuseră împiedica destinul implacabil: tiranul muri iar mitul său începu să se dezumfle. Șostakovici, ca trezit dintr-un coșmar, dori să redevină el însuși după această trădare de sine care mult l-a costat, atât psihic, cât și fizic. Era vorba de a se exprima nu doar într-un limbaj adevărat, care era departe de a mângâia urechile și sensibilitatea auditorului simplu, dar și de a spune întregul adevăr despre suferințele și tragediile pe care le ascunsese fațada continuu festivă a despotismului stalinist. Expresia acestei treziri dureroase a fost *Simfonia a zecea,* a cărei prezentare a scandalizat opinia publică, inclusiv pe compozitori, adică pe confrați. I se reproșa pe un ton inchizitorial duritatea și violențele limbajului, înnegrirea realităților sovietice atât de „luminoase", disprețul față de public.

Această discuție foarte gălăgioasă și de un mare răsunet internațional îmi aprinse o dorință fierbinte de a asculta simfonia. Sub Stalin ar fi fost de neconceput ca o lucrare precum aceasta să fie înregistrată, difuzată și pusă în vânzare în toate magazinele de discuri. În anii 1954-1955, rigorile se îndulceau puțin câte puțin, cedând pasul unei epoci pe care rușii (nu românii, care se încăpățânau să rămână fideli

https://biblioteca-digitala.ro

intransigenței ideologice de tip stalinist) îl numeau dezghețul. Asta i-a adus simfoniei lui Șostakovici o frumoasă înregistrare sub bagheta șostakovicianului prin excelență care era Evgheni Mravinski. Discul ajunse și în România, iar eu l-am putut cumpăra într-o librărie emblematică a acelei vremi, „Cartea rusă". A fost unul din primele mele discuri microsion. Imediat m-am repezit asupra lui ca să-mi satisfac imensa curiozitate.

*

A fost un șoc comparabil cu cel pe care mi-l produsese simfonia *Manfred* cam cu șase ani în urmă. Mai întâi din cauza limbajului care mă constrângea aproape brutal să abandonez obișnuințele de a asculta încurajate chiar de însuși autorul *Cântării Pădurilor.* N-am opus nicio rezistență în fața forței suflului ce străbătea impetuos cele patru mișcări. Spiritul critic se vedea paralizat înainte să pot formula vreo obiecție. Numeroasele motive incisive obsedante se înfigeau ca niște cuie în conștiință și în memorie; stridențele și exploziile acționând într-o manieră seismică nu numai asupra emotivității, dar și asupra nervilor; cele câteva melodii sumbre care n-aveau nimic liniștitor, ci produceau mai curând un efect neliniștitor – toate acestea mă făceau să înțeleg bine scandalul declanșat la Moscova de această muzică. Însă, fapt cu totul surprinzător pentru mine, de astă dată nu mă mai găseam în tabăra conservatorilor. O evoluție misterioasă se produsese în acești ultimi ani în subteranele percepției mele muzicale, o evoluție care, fără să-mi confere automat înțelegerea, făcea să-mi dispară ca prin minune prejudecățile de auditor dornic de a fi mângâiat de sunete și mă deschidea către nou, către inițiere în limbajul muzical modern. Ascultarea reiterată a acestei simfonii primi semnificația unui botez al focului pentru urechile mele trândave.

*

Dar ceea ce îmi înflăcăra într-adevăr sufletul era mai puțin agresiunea sonoră, cu care urechea sfârșea prin a se obișnui, ci ceea ce voia ea să semnifice. Căci Șostakovici pronunța prin sunetele muzicale și fără să aibă nevoie de cea

https://biblioteca-digitala.ro

mai minoră complicație literară, o judecată implacabilă asupra epocii încheiate cu moartea cruntului dictator: un tărâm al terorii și al morții, o tragedie nesfârșită, o lume a spaimei perpetue. Cu ce măiestrie extraordinară știa el să evoce toate acestea prin mijloace pur simfonice! Muzica, arta abstractă și enigmatică, devenea un rechizitoriu concret care nu lăsa să planeze nicio umbră de îndoială asupra acestui subiect istoric.

Starea sufletească în care mă vedeam aruncat depășea cu mult emoția artistică. „Botezul focului" nu privea doar percepția mea muzicală, obligată să facă față sonorităților celor mai greu de suportat; ea acționa ca o forță catarctică asupra conștiinței, asupra gândului, asupra întregii mele ființe. Se declanșă o lungă și bulversantă conștientizare asupra a ceea ce reprezentaseră toți acești ani în care mă asociasem – mai mult constrâns, decât convins – celor ce urlau pe stradă, la ședințe, în timpul festivităților și ceremoniilor solemne "Trăiască Stalin!" O conștientizare însoțită de profunde remușcări, dar și de o solidaritate fraternă cu acei care, mai puțin norocoși, dar mai lucizi decât mine, plătiseră cu viața lor sau cu viața celor dragi curajul de a se opune bestiei pe care o recunoscuseră ca atare.

*

Multă vreme aveam să mă disprețuiesc pentru reacția mea idioată de la moartea lui Stalin. În dimineața aceea de 5 martie 1953, am riscat să întârzii la Conservator, pentru a asculta la orele 8, la radio, comunicatul oficial cu privire la decesul „părintelui iubit al popoarelor". Împărtășeam, vai, o stare de spirit foarte răspândită printre credincioșii comunismului: cum am putea trăi fără el? El avea, foarte real, statutul unui zeu. Refuzam pur și simplu să concepem posibilitatea morții lui. Și dintr-odată, iată-ne aici! Chiar fără să fi fost pregătiți, căci boala se anunțase doar cu o zi în urmă, pe când el era deja în comă. Zguduit de vestea pe care aveam ingenuitatea s-o consider tragică și cu ochii în lacrimi, am intrat în clasă, unde profesorul de cor explica de jumătate de oră arta de a dirija corul. Cu fața transfigurată, sau poate desfigurată, am cerut scuze pentru întârziere, contând pe greutatea

https://biblioteca-digitala.ro

senzațională a motivului și pe faptul că eram primul care anunțam întregii clase catastrofa. Profesorul era un domn bătrân care suferise multe necazuri, el și toată familia, din cauza trecutului său politic. Auzindu-mi teribila comunicare, nu manifestă nici cea mai mică surpriză. Perfect impasibil, nu spuse decât: „Luați loc, Domnule". Și, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, continuă să analizeze dificultățile pe care trebuie să le stăpânească dirijorul de cor.

Era un duș rece pe care-l primea tânărul comunist înlăcrimat. Nu prinsesem înțelesul acestui duș rece, al acestei lecții, însă profesorul Dumitru Botez pusese în inconștientul meu un germene care avea să crească acolo încet și irezistibil. Asta până când întâlnirea cu simfonia lui Șostakovici făcu să izbucnească în plină conștiință ceea ce se ascunsese între 1953 și 1955. Așa se născu, în membrul Uniunii Tineretului Comunist care eram, rebelul pentru care a trăi într-o asemenea societate avea să fie din ce în ce mai apăsător și periculos. Îi datoram această trezire inconfortabilă lui Dmitri Șostakovici, trezit el însuși de moartea despotului și răzbunându-se cu această simfonie pentru toate minciunile la care fusese obligat să fie complice.

*

A cunoaște și a aprofunda această dimensiune tragică și realistă a operei lui Șostakovici deveni pentru mine o necesitate prioritară. Vedeam în el nu doar pe maestrul meu în înțelegerea limbajului muzical modern, dar și prietenul foarte încercat care îmi povestea suferințele și durerile date omului de credința lui naivă în revoluția comunistă și în ideologiile himerice. El fusese inspirat, desigur, de ceea ce trăiseră compatrioții săi, a căror soartă dureroasă i se desfășura sub priviri... El însuși, după cum relatează în *Memorii*, se aflase de mai multe ori pe punctul de a trebui să urmeze victimele în calvarul și martiriul lor – doar marele lui renume internațional îl salvase. Dar ceea ce exprima privea în mod egal toate popoarele izolate de lumea liberă prin cortina de fier: peste tot domnea același spirit al terorii care, plecând de la Moscova, se răspândise ca o pecingine pe imensa parte a lumii unde putuse

https://biblioteca-digitala.ro

pătrunde ideologia sovietică. Iar dincolo de această înrădăcinare sociopolitică, o strălucire universal umană aureola muzica lui Șostakovici. Făcea din ea o oglindă în care oricine, oriunde, putea să recunoască drama omului singur captiv în vâltoarea forțelor ce reprimă feroce orice dezvoltare liberă a individului.

*

Mi-aș fi dorit, desigur, să studiez operele – îndeosebi simfoniile și muzica de cameră -, în care Șostakovici nu făcuse nicio concesie exigențelor esteticii oficiale și din cauza cărora suportase mai multe condamnări politice răsunătoare. Dar în România nu puteam găsi aproape nimic, între altele, fiindcă aproape totalitatea operelor sale nonconformiste nu existau sub forma înregistrărilor pe discuri. Cel mai mare compozitor al Uniunii Sovietice era totodată cel mai interzis, cel mai ocultat. Trebuia să găsesc un acces la instituțiile sovietice (radio, conservatoare) care păstrau în arhivele lor înregistrări vechi pe benzi electromagnetice.

Unul din primii pași spre ieșirea din starea aceasta de clandestinitate fu făcut de marele dirijor român deja evocat, Constantin Silvestri: cel sub a cărui baghetă ascultasem, cu șapte ani în urmă, neuitata primă audiție a *Simfoniei Manfred* și cu care, între timp, legasem relații de prietenie. Invitat la Moscova, în 1955 cred, el interpretă acolo, la cererea sa și nu a sovieticilor, *Prima Simfonie* de Șostakovici. Succesul fu enorm, iar autorul declară public că dirijorul român făcuse să retrăiască timpul când, student de 19 ani, compunea această muzică și că, ascultând-o, era ca și cum ar fi recreat-o. Uzând de prestigiul său și profitând de „dezgheț”, el obținu înregistrarea acestei interpretări pe discuri microsion, iar dorința sa fu repede îndeplinită. Discul mi-a parvenit și fu astfel a doua simfonie de Șostakovici pe care aveam posibilitatea s-o studiez. Adaug în trecere că Silvestri a devenit în România, atât cât i-a stat în putință, un propagator convins al operelor marelui compozitor sovietic. El prezentă, în scurtă vreme, în primă audiție românească, *Simfonia a Zecea.* Repetițiile care au precedat concertul cu tot ceea ce comportau ca întreruperi și reluări, fură

https://biblioteca-digitala.ro

pentru mine o școală excelentă de ascultare analitică, a cărei necesitate începeam s-o înțeleg tot mai bine.

*

Mă familiarizasem, deci, cu două opere importante. Dar cum să găsesc un acces către celelalte, pe care ardeam de dorința să le ascult? Nu exista decât un răspuns: să merg la Moscova. Da, dar cum? Trăiam într-o țară – penitenciar, pe care n-o puteam părăsi după voia mea. Din fericire, împrejurările îmi veniră în ajutor.

La începutul anului 1956, pe când regimul voia să-și creeze o reputație liberală, fu acordată cetățenilor români posibilitatea de a face călătorii turistice în grup în țările de dincoace de cortina de fier, adică în perimetrul marii pușcării socialiste. Nu era ceea ce visam, însă era, totuși, ceva: ne plimbam dintr-un penitenciar într-altul și, descoperind mizeriile altora, le uitam un pic pe ale noastre.

Am fost printre primii care s-au prezentat la ghișeul de înscriere în ziua deschiderii acestuia și am ales o excursie de două săptămâni în Uniunea Sovietică, cu opriri la Moscova și Leningrad. Odată făcută înscrierea, mi-a venit deodată în minte ideea îndrăzneață de a profita de această călătorie pentru a face cunoștință cu compozitorul personal. Dar oare va accepta? I-am trimis o scrisoare descriind influența muzicii sale asupra mea și solicitând permisiunea de a-l intervieva pentru presa românească. Răspunsul său fu prompt, pozitiv și chiar cald.

La mijlocul lui mai 1956, am trecut deci pentru prima oară frontiera. În timpul primelor ore de călătorie, mă găseam încă pe pământ românesc: Republica sovietică moldovenească nu era altceva decât foarte românească Basarabie, furată de ruși în 1940. Era totodată straniu și plăcut să auzi oamenii vorbindu-ne graiul, în orășelul de graniță unde aveam de așteptat transbordarea. Nu împărtășeam totuși nici un resentiment patriotic. Ceea ce mă unea cu cultura rusă era mai puternic decât ranchiuna națională.

Două întâlniri cu Șostakovici au avut loc în timpul acestei excursii. Prima la Leningrad, unde el își cânta *Concertul pentru pian, trompetă și orchestră;* m-a primit în camera lui din

https://biblioteca-digitala.ro

hotelul *Evropeiskaia.* Cele trei zile petrecute în acest oraș au coincis cu trei „nopți albe” care au conferit sejurului meu o aură de neuitat. A doua întâlnire s-a desfășurat câteva zile mai târziu la domiciliul său din Moscova, șoseaua Mojaisk: un apartament foarte mare, a cărei ușă mi-a deschis-o fiul său, Maxim, care semăna uimitor cu tatăl.

*

Șostakovici era amabil și chiar cordial în felul său. Însă avea totodată ciudățeniile geniului. O mare nervozitate îi anima întregul comportament și felul de a vorbi, foarte precipitat. Fața lui în continuă mișcare, părea uneori că face grimase. Răbdarea față de interlocutor nu era însă deloc afectată; ascultând cu mare atenție întrebările mele, nu-mi dădea nicio clipă senzația că-l plictisesc. Însă amabilitatea lui, pe care ar trebui s-o numim mai curând curtoazie, nu crea o atmosferă cu adevărat destinsă. Rămânea amfitrion și țeapăn în egală măsură. Zgârcenia verbală contribuia și ea la această distanță. Răspunsurile erau adesea monosilabice – da, nu – iar când trebuia să dea o explicație, o făcea foarte sumar, limitându-se uneori la câteva fraze în care folosea ceea ce se numește limba de lemn.

Mi-am dat seama curând. Nu gândea astfel, dar se ascundea ca să se protejeze. În fond, el nu știa nimic despre mine, iar într-o țară dominată încă de temeri și suspiciuni intrate în sângele acestui popor martirizat, el avea întru totul dreptate dacă nu să se păzească, cel puțin să fie foarte rezervat. Asta făcea ca problemele în fața cărora îl aduceam să nu fie tratate într-o manieră tranșantă și hotărât nonconformistă, cum m-aș fi așteptat din partea celui ce compusese îndrăzneața *a Zecea.* Foarte des, întrebarea era mai îndrăzneață decât răspunsul, într-atâta, încât ar fi putut să vadă în mine un provocator, dacă n-ar fi fost aerul meu ingenuu și sincer admirativ.

Această atmosferă un pic crispată avea să persiste de-a lungul relației noastre ulterioare, în timpul celor trei ani ai mei de studii la Universitatea din Moscova. Mă obișnuiam cu asta, fiindcă observasem că era vorba de o particularitate a naturii sale, și nu de o atitudine față de mine personal. Când vorbea cu

https://biblioteca-digitala.ro

David Oistrah sau cu Sviatoslav Richter cu care colabora frecvent, aceștia se comportau cu o timiditate de școlari. Da, curios, el însuși, extrem de timid, ajungea să-i intimideze pe ceilalți. Richter chiar s-a exprimat pe această temă, câțiva ani după moartea compozitorului și puțin înainte de a sa, într-un fel destul de ireverențios. Întâlnirile cu Șostakovici, spunea el într-un mare interviu filmat, ar fi suscitat în el o stare de rău având drept consecință o tendință constantă de a-l evita pe compozitor. Trebuie să mărturisesc că indispoziția mea, dac-o fi existat, n-a mers niciodată atât de departe. Eu profitam de fiecare ocazie ca să-l văd și să-i vorbesc.

Cât despre interviul pe care l-am intitulat *Întâlniri de neuitat,* avu efectul unei mici bombe în presa românească, mai exact în săptămânalul *Contemporanul*. Redactându-l nu în formă de dialog, ceea ce ar fi fost prea puțin interesant, ci în formă de povestire, am putut să interpretez spusele compozitorului într-un spirit care atenua puțin propriile-mi tendințe subversive ideologic.

Această experiență de a mă găsi față-n față cu un creator de geniu, n-am mai vrut s-o reiterez vreodată, cu toate ocaziile ce le-aș fi putut avea. Fiindcă am înțeles cât de inutil, deci contraindicat, e contactul personal cu cel a cărui artă, operă o admiri. Ca să abordezi omul, trebuie să ai motive puternice și foarte personale, ceea ce nu e cazul când vrei să-l studiezi pe creator. Un asemenea studiu își păstrează puritatea și atinge o fecunditate mai mare când rămâi departe de autor. Însă relațiile personale cu Șostakovici nu m-au ajutat deloc să-i înțeleg mai bine muzica, ele au avut o semnificație exclusiv umană. Ca să pătrund în adâncimile creației sale, a trebuit să uit complet întâlnirile noastre, conversațiile noastre și impresia pe care o puteam reține din ele.

*

M-am întors în România încărcat cu documente sonore (benzi de magnetofon copiate) și cu partituri. Erau fie cadouri de la compozitor, fie rezultatul intervenției lui, întotdeauna eficace. E drept că simfoniile II, III și IV îmi lipseau, căci niciuna nu exista în arhive, dar aveam din belșug cu ce să-mi satisfac

https://biblioteca-digitala.ro

setea de cunoaștere. Faptul că m-am concentrat asupra acestei opere impozante aproximativ doi ani, dintre care al doilea la Moscova, mi-a marcat de o manieră esențială înțelegerea asupra muzicii. Atunci au dispărut vestigiile esteticii mele bătrânicioase care voia ca frumosul muzical să fie în mod necesar luminos și melodios cantabil și ca el să aibă un efect liniștitor.

Șostakovici îmi deschidea calea spre o cunoaștere nouă, mult mai vastă, care includea și formele neregulate sau sfâșiate ale frumuseții, frumusețea suferindă, ca să spunem așa. Sub influența lui am înțeles că, dincolo de reprezentarea comună a frumosului, o altă exigență, de natură aproape morală, guvernează marea creație, cea a adevărului. Pentru un artist autentic, iluzia și visul sunt justificate în măsura în care se pun în serviciul acestui imperativ. Numai o artă minoră e bazată pe minciuni care flatează refuzul nostru laș de a privi în față realitatea. În formele superioare ale artei, frumusețea servește o viziune care dincolo de orice, transmite o anumită manieră de a vedea viața. Iar muzica, cu toată reputația de divertisment pe care o târăște după ea, nu face excepție de la această lege, doar că i se conformează după placul ei.

Însă dacă rațiunea superioară de a fi a muzicii este expresia veridică, asta înseamnă că ea poate vehicula o anumită interpretare a existenței, căci nu descoperim ceea ce credem a fi adevărul fără intermediul unei reflecții, ceea ce este un demers eminamente filozofic. Amintindu-mi de faptul că *Simfonia Manfred* depunea mărturie tocmai despre o evoluție a muzicii în direcția atât de puternic ilustrată de Șostakovici, m-am întrebat dacă această tendință de a depăși frumusețea în numele adevărului și de a o integra în el nu venea tocmai de la Bach însuși, și poate chiar de mai departe. Adevărata vocație a muzicii, nu ar rezida ea în expresia unei înțelepciuni *sui generis*? O înțelepciune care aduce auditorul nu doar în starea de a se simți bine dar și în starea de a medita asupra vieții și a morții, asupra destinului și a fericirii. Trăită în acest spirit, emoția muzicală ar conduce starea de bine să cedeze locul unei înțelegeri nu obligatoriu liniștitoare, a realității.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Primul meu an de studii la Moscova se apropia de sfârșit pe când aceste întrebări mă asaltau. Ele nu erau pentru mine nici abstracte, nici reci, căci muzica, eu o gândeam cu inima, iar intelectul nu făcea decât să traducă și să explice acest limbaj misterios al sensibilității. O cercetare mai intensă, făcând apel și la înțelepciunea altora, îmi părea indispensabilă ca să ajung la o claritate mai mare în această privință. Ori, viața de relativă liniște academică pe care o duceam acolo îmi oferea tot ceea ce aveam nevoie. Căutând un subiect pentru teza de doctorat, îl extrăgeam chiar din această reflecție pe care o hrănise în mine ucenicia la opera lui Șostakovici. Astfel s-a cristalizat în mine tema ce avea să constituie firul conducător al cercetării de-o viață - **conținutul filozofic al muzicii** – formulare care a devenit chiar titlul acestei teze.

Îmi amintesc foarte exact momentul când această mare lumină s-a aprins în spiritul meu. Era o seară de iarnă rusească, spre sfârșitul lui 1958, pe când mă găseam în cămăruța mea de la al treizecilea etaj al Universității, chiar lângă masa de lucru, vag îngândurat și nehotărât asupra a ceea ce trebuia să fac. În acel moment, pe când înăuntrul meu se crease un fel de vacuitate, ideea s-a instalat în mine, depusă parcă de o misterioasă putere anonimă. Nu mai puțin surprinzătoarea mi-a fost rapiditatea cu care mi-am însușit-o și mi-am făcut-o un fel de soție spirituală. În ea se concentra chintesența celor mai bune dintre toate descoperirile pe care muzica mă făcuse să le trăiesc din adolescență până în pragul celor treizeci de ani.

*

M-am așternut la lucru chiar de-a doua zi, cu exaltare. Planul s-a desenat aproape de la sine, fără nici un efort din partea mea. În primul capitol trebuia să pun în evidență adânca înrudire dintre esența muzicii și acest demers universal uman al spiritului pe care-l numim filozofie. O istorie a modului în care evoluase de-a lungul secolelor această înțelepciune muzicală, ascunsă sub diferitele idei pe care oamenii, inclusiv muzicienii, și le făceau despre muzică. Acesta ar fi conținutul capitolului

https://biblioteca-digitala.ro

doi. Al treilea, conceput ca o încununare, ar fi o prezentare a muzicii lui Șostakovici ca punct culminant al acestei evoluții istorice. O mică exagerare, dar cu adevărat mică, de vreme ce după aproape o jumătate de veac de nenumărate experiențe, mi-e imposibil să găsesc în muzica zisă modernă, simfonii care să se situeze la această înălțime spirituală și muzicală. Și vorbesc despre simfonii, fiindcă e genul în care vocația filozofică a muzicii își atinge expresia supremă. Simfoniile lui Sibelius, Honegger, Prokofiev, cele mai demne de a fi menționate în acest context, sunt departe, cu toate frumusețile lor incontestabile, de a se ridica pe o asemenea culme.

*

Anumiți mari compozitori au creat un fel de genuri muzicale aparte glorificându-i pe predecesorii pe care-i considerau mai mari decât ei. Couperin a scris o *Apoteoză a lui Lully,* Ravel a făcut apoteoza lui Couperin scriind *Le tombeau de Couperin,* și tot așa mai departe. Eu îmi propuneam să fac din această disertație nici mai mult nici mai puțin decât o apoteoză a lui Șostakovici. O intenție care mă face astăzi să zâmbesc, însă această exaltare a spiritului meu nu era o simplă înflăcărare juvenilă, ea reprezenta o atitudine destul de îndrăzneață în raport cu spiritul dominant în acea țară și în acea epocă. Compozitorul avea încă de ținut piept unor acuzații, mereu orientate politic, de formalism, decadentism, cosmopolitism și mai ales de faptul că rămânea străin de nevoile adevărate ale „omului sovietic”. Un număr dintre operele sale erau încă puse la index de către obscurantismul ideologic atotputernic. Rebelul din mine lua poziție scriind despre compozitor exact în acest stil apologetic care nu era deloc potrivit. Contam, bine înțeles, pe momentul solemn în care această teză va fi „apărată” public, adică în fața publicului pe care anunțul în presă l-ar fi făcut să vină. Iar momentul acela avea să vină cu adevărat doi ani mai târziu, la sfârșitul lui ianuarie 1961, dar numai după ce voi fi depășit obstacolele, uneori foarte primejdioase, ridicate în fața mea, chiar de către mentalitatea care înveninase viața lui Șostakovici.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Totodată mi-am manifestat gratitudinea față de compozitor și într-o altă manieră, mai practică: aducându-mi contribuția mică la faptul ca o operă magnifică, lăsată să cadă în uitare, să fie smulsă acestei sorți nedrepte. E vorba de revenirea în glorie a uneia din cele mai răscolitoare opere de Șostakovici: *Simfonia a Opta.* Criticată cu ferocitate la prima ei execuție publică în anul 1943, era practic înmormântată de 15 ani. Cele câteva înregistrări disponibile (după care făcusem rost și eu de o copie) veneau din Occident. Pentru cvasitotalitatea publicului muzical sovietic, această lucrare era cu totul necunoscută. În schimb, era bine cunoscută reputația odioasă pe care această muzică o târa după ea prin faptul că era condamnată de o critică agresivă și aservită politic.

Printre simfoniile pe care le descriam, *a opta* era cea care mă impresionase cel mai mult. Vorbindu-i despre ea dirijorului Silvestri, am reușit să-l entuziasmez pentru această muzică amintind vehemențele din *Manfred*, atât de dragă inimii lui și deopotrivă inimii mele. Se gândea să plaseze această simfonie într-un viitor concert al său. Iată că, puțin după aceea, a fost dirijor invitat la Moscova pentru un concert cu Filarmonica Uniunii Sovietice. N-ar fi o ocazie excelentă ca să-și pună proiectul în practică? Ori, Silvestri n-avea decât de câștigat propunând un program cu succes asigurat, căci numele lui nu se impusese încă solid în Uniunea Sovietică. El știa bine că nu se bucura de prea mare simpatie din partea publicului sovietic și că această simfonie în special, de o enormă complexitate, extrem de lungă și deloc tandră cu urechile auditorului, era puțin susceptibilă să-i asigure succesul pe care era îndreptățit să-l aștepte. Cu toate acestea, și-a menținut intenția și a insistat ca să i se accepte propunerea de către organizatorii turneului.

Pentru public, execuția acestei simfonii trebuia să fie o primă audiție. Pentru orchestră a fost o adevărată luptă cu o partitură necunoscută de majoritatea membrilor ei și care le punea la grea încercare virtuozitatea instrumentală. Am avut bucuria și norocul să pot urmări toate repetițiile. Era în noiembrie 1958. Tocmai mă întorsesem în Uniunea Sovietică după vacanța românească în timpul căreia îl susținusem cu

https://biblioteca-digitala.ro

căldură pe Silvestri în proiectul său îndrăzneț. Intrând în marea sală a Conservatorului din Moscova, i-am văzut pe dirijor și pe compozitor în mare dificultate de a se înțelege. Silvestri, ca majoritatea artiștilor români ai acelei vremi, vorbea mai ales franțuzește și ceva mai puțin fluent germana și engleza. Șostakovici, ca absolut toți artiștii sovietici formați în sistemul școlar comunist, nu vorbea decât rusa. Mi-am oferit de îndată serviciile de traducător, spre ușurarea ambelor părți. Silvestri, voind să se adapteze intențiilor compozitorului, îi propunea soluții interpretative, uneori contradictorii, ca Șostakovici să aleagă. Printre acestea figura și posibilitatea unei refulări emoționale care ar fi permis o expresie mai seacă și mai dură, un pic stravinskiană, considerată în epocă drept trăsătură distinctivă a modernității. Dar compozitorul opta mereu pentru soluția intens umană.

Succesul public a depășit toate așteptările protagoniștilor concertului. Se datora, natural, înainte de toate meritului compozitorului care scrisese muzica aceasta cu sângele inimii lui, și al interpretului a cărui artă putuse fi la înălțimea acestui mesaj devastator. Dar mai era și marea receptivitate a melomanului rus: reacția lui entuziastă demonstra că prostul gust impus de sus în numele așa zisului „realism socialist” nu-i putuse obnubila deschiderea spirituală. Această seară glorioasă era ca reînvierea unei simfonii considerată oficial ratată și îngropată. Așezat nu departe de compozitor, aveam un loc care-mi permitea să-i văd reacția în timpul concertului: era transfigurat de emoție și părea să ignore total ceea ce-l înconjura. Odată terminate ovațiile, cărora le răspundea rămas în starea de transă, m-am grăbit spre lojile artiștilor ca să-mi continui serviciile de translator. Deja sosit, Șostakovici era pe jumătate lungit pe canapea, incapabil să scoată o vorbă și mai epuizat decât dirijorul care, el, surprinzător de proaspăt și bine dispus, se amuza de mutismul compozitorului.

Silvestri trăise un adevărat triumf, dar ceea ce se petrecea în sufletul lui, aveam să aflu în seara următoare în cursul dineului la care mă invitase la hotelul lui. Și-a revărsat toată durerea artistului silit să trăiască în închisoarea socialistă,

https://biblioteca-digitala.ro

controlat de Partid, limitat drastic în libertatea de expresie și de manifestare artistică, umilit de funcționarii politici de care depindea, împiedicat să iasă din țară către un Occident care-i reînnoise fără încetare și cel mai adesea fără succes, invitații. Suferințele artistului Silvestri persecutat, mi le reprezentasem; suferințe foarte asemănătoare mi se revelau acum prin această emoționantă confesiune. Pentru tânărul care eram, marcat încă de ideologia acestor timpuri odioase, a fost un adevărat cutremur al cărui efect de trezire din beție nu avea să se lase mult așteptat. O lună sau două mai târziu după întoarcerea în România, Silvestri, profitând de un concert la Viena unde i se permisese, în sfârșit, să meargă, nu s-a mai întors niciodată în țara lui. Începând o mare carieră internațională, el a creat Orchestra Simfonică din Bornemouth, unde a fost multă vreme venerat, chiar și după moartea sa, survenită în februarie 1969, pe când avea doar 56 de ani. Amintirea lui m-a însoțit toată viața.

(va urma)

SUMMARY

George Bălan
The Confession of an Original Music Lover

A philosopher, man of letters, aesthetician, educator, and passionate animator of musical life, George Bălan is a singular personality in the Romanian and world cultural landscape. His main vocation has been that of shedding light over the philosophical content of music and thus offering a systematic education to classical music lovers. In order to achieve his targeted objective, he has invented adequate methods meant to captivate the lovers of artistic beauty, he has devised real workshops of refined dilettantes who have thus learned to enjoy the masterpieces of the great creative ages. George Bălan has recorded seven decades of aesthetic militancy in his glorious career. (Lavinia Coman)

https://biblioteca-digitala.ro

Cum să-i cunoaștem pe compozitorii vremii noastre

George Balint

Titlul acestui articol poate părea pretențios, semnalând întrucâtva o întreprindere academică. Ne grăbim să spunem că nu, este doar încercarea de a deslușI posibilitatea unei recuperări de natură comunitară. Căci da, compozitorul nu aparţine doar unei culturi şi nu este doar seismograful de anticipare pe cale artistică a unor evenimente epocale, mai mult sau mai puţin globale. În primul rând el este unul dintre noi, câtă vreme înţelegem prin aceasta un fond de accepţiune şi valorizare din care ne împărtăşim mai mulţi dintre cei care suntem în stare şi ne asumăm efortul de a ne cunoaşte unii pe ceilalţi, atât ca persoane, cât şi ca fapte proprii. Spiritul de comunitate nu se decretează şi nu rezultă din respectarea normelor de convieţuire. Nici măcar din conservarea estetizată a tradiţiilor. A conserva nu este totuna cu a folosi şi, mai ales, nu echivalează cu a participa. La fel cum, pe linie comercială, a expune nu este totuna cu a produce și a utiliza.

Compozitorul – gânditor interpret şi meseriaş executant

Compozitorul este un *gânditor* care se exprimă prin *formate* sonore. El propune celor din jur perspectiva unei priviri semnificative, deopotrivă la lume (ca mediu exterior) şi la sine (ca mediu lăuntric). Printr-o tradiţie de bun simţ, compozitorul nu ocupă o poziţie în economia cetăţii, adică nu practică o meserie de nomenclator. Nici măcar ca practică liberală nu poate fi cotat, întrucât exclusiv din exercitarea acesteia nu-şi poate satura nevoile de existență. Cu excepţia recunoaşterii competenţei sale pentru producţia de divertisment, ca *meseriaş* în spectrul consumului cultural, compozitorul *autentic*, ca gânditor, nu poate fi evaluat.

https://biblioteca-digitala.ro

A-i recunoaşte compozitorului valoarea de interpretare în raport cu opera, presupune ca noi înşine să ne proiectăm drept coparticipanţi. Adică să ne orientăm în posibilitatea întru-fiirii către un orizont ideatic spre care deja tindem, chiar dacă nu conştient, chiar dacă nu intelectualizat (conceptualizat), chiar dacă doar intuitiv şi/sau empiric. De ce, pentru că în mod tainic ne simţim atraşi către dincolo de concretitudinea ce suntem, spre a metaboliza într-un plan de o altă substanţă, numită generic spirit, prin valenţele căreia să putem nemuri creator (liber).

Cultural, nu există operă decât prin necontenirea deschiderii, ca proces aflat în *act*. Iar actul este doar în măsura participării a mai mult de o singură persoană. Ca act, aşadar, opera comportă un mod social de a fi, caracterizat de coeziune şi coerenţă. Fiecare participant la operă este un interpret prin al cărui fapt opera se deschide dincolo de relativitatea sau circumstanţa oricărei convenţii de finalitate, respectiv în transcendent. În raport cu acest proces de devenire, compozitorul este un stimul generator, ca interpret de primă instanţă. El nu creează, ci formulează un proiect de configurare sonoră.

Diferenţierea între autentic şi original

Considerând caracterul nelucrativ al interpretării componistice, cum putem distinge conturul gândirii pe fondul competenţei, dat fiind că aceasta din urmă poate fi evaluată prin intermediul unor criterii, pe când autenticitatea chipului componistic nu se determină decât în mod superficial sub referinţa originalităţii. De altfel, originalul trebuie înţeles ca ceva sensibil diferit de orice altceva exprimat într-un limbaj recunoscut. Autenticul trece de comensurabilitatea pragului de originalitate prin mai multe aspecte: nu comportă strategic nicio gardă sau veşmânt estetic, accentul punându-se pe adresarea nemijlocită, înţeleasă ca proprie mărturisire interogativă, iar nu ca exemplaritate lucrativă; nu-şi propune să convingă sau să capete aderenţă de simpatie, ci să problematizeze discret (nedeclarat) prin chiar faptul nemijlocit (de cutume şi norme) al

https://biblioteca-digitala.ro

participării; nu se delimitează istoric ca eveniment, fiind conjugat unui proces în derulare; nu se diferenţiază prin şi ca mod de finalitate (propriu unei lucrări), întrucât se orientează mereu deschizător către un orizont ideatic (din transcendent).

Formă şi conţinut

Din cele spuse până acum, deducem că valoarea componistic-gânditoare ţine de autenticitate, în vreme ce gradul componistic-lucrativ este referit originalităţii. Totodată, lucrarea oricărui compozitor are un nivel de concretitudine care o face posibil de apreciat, pe când gândirea componistică este ascunsă, ca valoare de substanţă sau conţinut al formei lucrate. Ajungem astfel la declinarea unui alt raport, privitor la formă şi conţinut. Oricare ar fi forma, oricât de comună sau originală, există totdeauna un conţinut de substanţă raportabil acesteia ca posibilitate de dezlimitare a formei respective. Nu vorbim deci de un metatext sau intenţie voalată prin formă, ci de un conţinut energetic inspirativ, ideatic. Acest conţinut nu se probează printr-o recepţie de ordin emoţional ori intelectual, ci survine celui angajat în propria reflecţie, ca *ascultător* (peste experienţa auditorului ori erudiţia melomanului). Reflecţia ascultării poate face să se ivească conştiinţei (deja în ascultare) conţinutul componistic ca valoare de sens. Înţelegem prin asta o funcţie *dinamică* a conţinutului, care nu poate fi manoperat ca obiect (aspectat/închipuit), tocmai pentru că transcende forma în orizontul deschiderii (dezmărginirii) ei.

Conștiința are un fel propriu de a-și aduce/însuși lucrurile, nu ca obiecte, ci ca valori, adică prin atitudini de orientare. Felul propriu în care conștiința își relevă conținutul nu ține de dibăcia componistic formală/formulativă, ci de putința ei interpretativă. La rându-i, putința axiologică a conștiinței nutrește dintr/un fond integrat (asimilat) cultural, constând în posibilitatea de a profila conexiuni între lucrurile ca fenomene și a deduce înțelesuri valorice, adică sensuri (nu moduri) de devenire. La nivel profund, universal-uman, sensurile devenirii se subsumează unei rădăcini de natură etică, orizontului spre care se tinde numindu-se caracterial ca *omenie*. Omul (mai)

https://biblioteca-digitala.ro

omenos (bun) este dezideratul fundamental al oricărei intenţii de conţinut în raport cu forma artistică.

Cunoaşterea compozitorului

Cunoaşterea compozitorului echivalează cu înţelegerea putinţei de co-participare la opera pe care ne-o deschide. Presupune efort, căci, deşi printre noi fiind, compozitorul, ca şi opera la suprafaţa căreia lucrează, nu se zăreşte nemijlocit căutării, adică nu din întâmplare. Aflând cât mai multe dintre lucrările sale şi spijiniţi de comentarii bine adecvate (cronici, exegeze, conferinţe, colocvii) putem întrezări orizontul operei prin care tinde şi, aşa cum spuneam, la a cărei deschidere ne invită discret să participăm. Trebuie însă să subliniem că este greşit să sinonimăm lucrarea artistică cu un pachet informaţional. Lucrările unui compozitor sunt translabile şi manoperabile ca informaţie numai strict în atelierul academic (muzicologic sau didactic) unde sunt disecate analitic. A le promova (comenta) în spaţiul public din această perspectivă poate genera confuzii axiologice pe termen lung, al căror efect pervers este atomizarea relaţiei cu opera (implicit cu autorul generic al ei), de care riscăm să ne înstrăinăm. La fel de distrugător este şi să promovăm lucrarea componistică prin strategiile de piaţă, atribuindu-i indecent calitatea de marfă, ca bun de consum cultural. Şi, nu în ultimul rând, este imoral şi manipulativ să declarăm valenţe de operă lucrărilor care sunt destinate fie studiului didactic, fie, mai cu seamă, ambientului de divertisment ori chiar terapiei cu sunete.

De unde să începem

Este foarte important ca oricare întreprindere de formare culturală, relativ cel puţin lucrărilor muzicale, să pornească dinspre momentul prezent, adică dinspre perioada când interpretul de primă instanţă – compozitorul – este activ nemijlocit. Pornind astfel avem posibilitatea să ne raportăm colocvial unii la alţii, să dialogăm informal, să ne influenţăm pozitv şi reciproc şi, totodată, să înţelegem adecvat vremii

https://biblioteca-digitala.ro

noastre atât pe predecesori (conservatori) cât şi pe vizionari (avangardişti). Altfel, a porni dinspre clasic, poate genera tipare de prejudecată, psihologic fiind tentaţi să observăm mai degrabă un traseu minat de decadenţă (alteritate), decât de evoluţie (catharsis).

La fel de important este să determinăm ca lucrările contemporane să fie integrate unor practici repertoriale curente, în cadrul stagiunilor. Promovarea acestora exclusiv în festivaluri de profil le enclavizează, ştrangulând relaţia comunională între compozitor şi cei din preajma sa, cărora li se adresează. Alminteri, există riscul ca însuşi compozitorul să se autoizoleze, gândind în abstract de realitatea umană în şi din care nutreşte aprioric sau luându-şi ca referinţă doar reacţiile comunităţii de breaslă (academice). Compozitorul nu este un cercetător experimentalist şi nici un inovator tehnologic sau inventator. Ca artist, așadar, el nu ţinteşte către sporirea confortului celorlalţi, ci către tresărirea stimulativă spre spiritualizare, prin orientarea dincolo de nevoile existenţiale. Şi, în primul rând, prin ceea ce face se adresează nu atât lumii de oricând/oriunde, cât celor din vremea şi vecinătatea sa, reperabili cultural şi la scară propriu umană, neîmpachetaţi statistic prin sondaje şi obiecte de informaţie. Atenţie, nu trimitem prin asta la un comportament artistic angajat, tributar, ci la unul autentic uman. Clivajul prin desubstanțierea (pervertirea) relației dintre compozitor și comunitatea propriei cetăți culturale, nu poate decât să intensifice malefic procesul destructiv al unei dezumanizari de ansamblu, globale, mascată pervers prin limbaje şi simboluri ademenitoare, luând abuziv imaginea unor lucrări fundamentale spre a fi propagate manipulativ ca „imnuri” internaţionale, deşi nu pentru asta au fost concepute. Dreptul operei de artă la neîntinare nu se poate legifera, dar stă în putinţa noastră s-o *cultivăm*. Altfel, lăsată (la rece) ca obiect, poate cădea pradă protocoalelor academice, politice ori celor de rit comercial. O cultură în care trecutul şi viitorul nu sunt privite prin lentila prezentului, pe care astfel îl ignoră şi/sau exclud ca sursă valorică, mai devreme sau mai târziu, va colapsa în materialităţi inerte ori se va decontura în proiecţii utopice. Mai grav, rămânând fără urmă, nu va putea conferi valenţe de temei nici

https://biblioteca-digitala.ro

măcar cât visul dintr-un somn inspirativ. În mod paradoxal, golul va tinde totdeauna să se umple de gol (ca el însuşi – egolatrie) iar plinul, de plin (ca sine însuşi – idolatrie). Absenţa generează ignoranţă, la fel cum prezenţa resortează cunoaştere.

SUMMARY

George Balint
How to Classify the Composers of Our Times

The whole text is an invitation to reflection on the topic of identifying the composer as authentic (conceptually inscrutable) author, as craftsman, as a competent, original musician. This distinction is reflected in the possibility of participating in the (artistic and musical) opening as Performance. In other words, the finished/finite musical object can be recovered (opened) as Performance only through the direct participation of the listener's conscience. Otherwise it only remains a temporarily useful thing, whose value is strictly didactic (documentary) or pertaining to entertainment (commercial). Methodically, one must start from the perspective of the present. Artistically, from that of the person. Ideationally, from the meaning of humanisation.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro